
UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







GOETHES FAUST

ERSTER UND ZWEITER THEIL

ERKLAERT

VON

OSWALD MARBACH.

WER DEN DICHTER WILL VERSTEHEN,
MUSS IN DICHTERS LANDE GEHEN.
GOETHE.

STUTTGART.
G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG.
1881.



INHALT.

(Die Verszählung ist nach der Ausgabe des Faust, welche G. von Loeper 1879 im Verlage von Gustav Hempel in Berlin hat erscheinen lassen.)

Den Manen Goethes

zum Johannisfeste 1880.

Dir — Bruder — Vater — hocherhabner Meister!
Dem über ein Jahrhundert heut als Zeichen
Der treusten Lieb im Bunde freier Geister
Wir unsre fest verschlungnen Hände reichen; —
Der Geister grösster und der Freien freister!
Zu dem empor wir streben ihm zu gleichen; —
Dir weihn wir uns! Dir weihn wir unsre Söhne,
Dass unsern Bau dereinst Vollendung kröne!

Du hast gestrebt wie wir; doch Dein Bestreben
Nach Selbsterkenntniss, die zur Weisheit leitet,
War stets beseelt von urgesundem Leben,
Von Schöpfer-Stärke, die zu Thaten schreitet,

Zu Werken, die zum Licht empor sich heben,
Um die der Schönheit Glanz sich ewig breitet:
Du hast wie Israel mit Gott gerungen,
Bis Du als Sieger selber Dich bezwungen!

Was uns geheimnissvoll mit Dir verbündet,
Wird Ungeweihten durch kein Wort verrathen;
Doch sei es laut vor allem Volk verkündet
Durch reinster Liebe nimmermüde Thaten,
Durch klares Licht, das Geist im Geist entzündet,
Durch ewigen Lebens immergrüne Saaten. —
Voran, o Meister! Wo Du hingegangen,
Zieht Dir uns nach sehnsüchtigstes Verlangen.

VORWORT.

Das vorliegende Werk ist, wie in der Einleitung erwähnt wird, hervorgegangen aus Vorlesungen, welche ich über Goethes Faust gehalten habe. Bei diesen Vorlesungen bin ich so zu Werke gegangen, dass ich eine Analyse jeder einzelnen Scene des Dichtwerkes gab, bevor ich sie — ganz oder theilweise — vortrug. Ich vermied dabei alles zum Verständnisse der Dichtung Nicht-Nöthige, und flocht in ungezwungener Weise ein, was geeignet schien dieselbe zu erklären, indem ich beflissen war an von dem Dichter Vorausgesetztes zu erinnern, die Seelen vorzubereiten, die geistigen Sinne zu erschliessen und zu schärfen, und in die Gedankenkreise der Dichtung einzuführen. Dem entsprechend dürfte meine Schrift so zu benutzen sein, dass man scenenweise erst meine Analyse und sodann die Goetheschen Verse lese.

Um die Uebersicht über das umfängliche Dichtwerk und das Hinweisen und Verweisen zu erleichtern habe ich die einzelnen Scenen festgestellt und durch beide Theile durchgezählt. Ich bin zu 52 Scenen gekommen.

Dabei ist zu bemerken, dass der Ausdruck Scene ausschliesslich den Ort bezeichnet, auf welchem die dramatische Handlung vorgeführt wird. Jeder Wechsel der Erscheinung des Ortes bringt also eine neue Scene mit sich. Ein und dieselbe Scene kann aber in zwei getheilt erscheinen, wenn ein Actschluss in die Scene hineinfällt oder in sie hineingelegt werden kann (w. z. B. die dritte und

vierte Scene in unserem Tragödienwerke). Scene ist nicht zu verwechseln mit Auftritt. Wenn man ein dramatisches Werk in Auftritte zerlegt, so berücksichtigt man die neben einander auf der Bühne agirenden Personen und nimmt bei jeder Veränderung, jeder Mehrung oder Minderung der Zahl der auf der Bühne befindlichen Personen einen neuen Auftritt an. Die Scene ist nach dem Gesagten immer die Bühne, welcher durch die Decoration ein bestimmter Charakter auferlegt ist, so dass abwechselnd die verschiedenartigsten Orte auf derselben Bühne zur Darstellung kommen.

Das Tragödienwerk „Faust" besteht aus zwei Theilen, von denen keiner in Auftritte getheilt ist, jeder aber in Scenen. Der Dichter selbst hebt diese Eintheilung ganz entschieden hervor, in der Regel durch kurze Beschreibung des Ortes. Zuweilen aber sind die Scenen auch in der Weise überschriftlich ausgezeichnet, dass anstatt des Ortes eine bestimmte Zeit angegeben wird (z. B. Scene 1, 19 und 24: Nacht; Sc. 8: Abend; Sc. 21: Walpurgisnacht; Sc. 23: Trüber Tag; Sc. 45: Tiefe Nacht; Sc. 50: Mitternacht). Daneben aber findet sich in den meisten Fällen eine kurze Charakterisirung des Ortes. Ein paar Mal giebt die Ueberschrift der Scene eine bestimmte Handlung an (wie Sc. 9: Spaziergang; Sc. 22: Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias Hochzeit), einmal auch die auftretenden Personen (Sc. 39: Telchinen von Rhodus). Endlich kommt auch vor, dass die Verwandlung der Scene vorgeht, ohne dass die Personen wechseln. Geschieht diese Veränderung der Scene in der Weise, dass sie als eine Folge der Bewegung der auf der Bühne agirenden Personen erscheint (z. B. bei Fausts Ritt auf den Centauren Chiron in Sc.

36), dann ist ein Abschnitt zwischen zwei Scenen nicht vorhanden. Man muss also Eine Scene, die sich verändert, einen Ort, der sich bewegt, annehmen, was dramatisch unmöglich ist, denn der Ort bewegt sich nie, er kann nur bewegt werden (das ist der Sinn der soviel missverstandenen Einheit des Ortes). Wohl aber ist dann eine neue Scene anzunehmen, wenn der Ort durch irgend eine Gewalt, z. B. durch Zauberei, verändert wird, während die Personen auf der Bühne verbleiben und trotz der Decorationsänderung fortfahren zu agiren. In Folge dieser Auffassung sind in Act III des zweiten Theiles drei Scenen angenommen worden. — Besonderes Interesse bietet in scenischer Beziehung der Schluss des ganzen Tragödienwerkes. In der 50. Scene (Mitternacht) fliesst der Ort vor dem Palaste in den Ort im Palaste über (vergl. S. 353); — in der 51. Scene (Grosser Vorhof des Palastes) ist die Scene eine dreifache: Fausts Grab mit dem Leichnam, der Höllenrachen mit den Teufeln, die Glorie von Oben, in welcher die himmlische Heerschaar auftritt; — in der 52. Scene (Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde) werden eine tiefe, eine mittlere und eine höchste Region unterschieden: die Scene baut sich wie die mittelalterliche Mysterienbühne von unten nach oben auf. Wir können auch sagen: es stellen sich mehre Scenen zugleich neben (über) einander vor.

Schmerzlich habe ich bei meiner vieljährigen Beschäftigung mit der Faust-Tragödie die Durchzählung der Verse der Dichtung vermisst, durch welche allein eine leichte Orientirung in dieser möglich wird. Zu meinem Handgebrauche habe ich daher schon vor Jahren diese Zählung vorgenommen und eingetragen. Am liebsten hätte ich

aber meine nunmehr gedruckt vorliegende „Erklärung“ an eine Ausgabe mit durchgezählten Versen angelehnt; eine solche drucken zu lassen würde aber die Veröffentlichung meiner Arbeit wesentlich erschwert haben. Daher begrüsste ich mit Freuden die im J. 1879 erschienene „Zweite Bearbeitung“ der Ausgabe des Herrn G. von Loeper und habe nach ihr neben der Eintheilung in gezählte Scenen citirt. Meine eigene Zählung stimmt aber mit der von Loeperschen Zählung nicht genau überein. Zunächst geht der Gewinn der Verszählung, wie sie von Loeper bewirkt hat, schon dadurch zum grossen Theile verloren, dass die Verse nicht durchlaufend durch das ganze Werk gezählt, sondern statt dessen eine neunfache Zählung (Zueignung 32 V.; Vorspiel auf dem Theater 210 V.; Prolog im Himmel 111 V.; Erster Theil 4252 V.; Zweiter Theil 1. Act 1953 V., 2. Act 1922 V., 3. Act 1551 V., 4. Act 1003 V., 5. Act 1053 Verse) beliebt worden ist. Dazu kommt aber noch, dass an drei Stellen die Vers-Theilung und daher die Zählung nicht richtig ist. Diese Stellen sind folgende.

Im Ersten Theile lautet in der Loeperschen Ausgabe V. 853:

Was sie nicht verstehen, dass sie vor dem Guten und Schönen

das ist ein rhythmisch unmögliches Vers-Ungeheuer! Die Cottasche Ausgabe von 1851 (in 30 Bänden) hat statt dessen (gleich allen sonstigen Ausgaben) folgende zwei Verse:

Was sie nicht verstehen,
Dass sie vor dem Guten und Schönen —

Das ist rhythmisch; aber es bleibt der Vers: „Was sie nicht verstehen“ ohne Reimzeile. Mir scheint die Stelle durch eine vom Dichter bewirkte nachträgliche Aenderung, bei welcher eine Streichung

übersehen wurde, verderbt. Es muss meiner Ueberzeugung nach gelesen werden
entweder:

> Wir sind gewöhnt, dass die Menschen verhöhnen,
> Dass sie vor dem Guten und Schönen,
> Das ihnen oft beschwerlich ist, murren —

oder auch:

> Wir sind gewöhnt, dass die Menschen verhöhnen,
> Was sie nicht verstehn, vor dem Guten und Schönen,
> Das ihnen oft beschwerlich ist, murren.

Nach der Cottaschen Ausgabe würde also ein Vers mehr zu zählen sein als die Loepersche Ausgabe hat; ich stimme jedoch an dieser Stelle noch mit der Loeperschen Zählung überein, weil ich annehme, dass durch Ausscheidung einiger Worte zwei Verse der gewöhnlichen Ausgabe in Einen zusammenzuziehen sind.

Im Ersten Theile hat die Loepersche Ausgabe unter 2828 den Alexandriner:

> Er liebt mich! — Ja mein Kind, lass dieses Blumenwort —

dagegen hat die Cottasche Ausgabe (1851) die zwei (an zwei Personen vertheilten) Verse:

> Er liebt mich!
> Ja mein Kind, lass dieses Blumenwort —

Der Alexandriner, den von Loeper durch Zusammenfassung zweier Verse zu stande gebracht, steht ganz vereinzelt und unmotivirt da, während in dem weitern Zusammenhange der ganzen Stelle gleich darauf wieder solch ein kurzer Vers einem folgenden längeren vorausgeht (von denen der erste Gretchen, der zweite Faust in den Mund gelegt ist):

> Mich überläufts!
> O schaudre nicht! Lass diesen Blick —

Der Parallelismus im Baue der Verse liegt auf der Hand; und das letzte Verspaar würde sich auch zu einem Alexandriner zusammenfassen lassen, wenn sich an richtiger Stelle eine Cäsur einstellte!

Ich halte die gerügte Zusammenziehung in einen Alexandriner für fehlerhaft, — zähle also in der zwölften Scene Einen Vers mehr als von Loeper.

Endlich hat die Loepersche Ausgabe im Ersten Theil unter 4117 den Vers:

Ich bin gerettet! — Schon ist die Strasse wieder da —

welcher wieder rhythmisch ganz unmöglich ist. Dafür hat die Cottasche Ausgabe richtig zwei Verse:

Ich bin gerettet!
Schon ist die Strasse wieder da —

Allerdings steht der kurze Vers:

Ich bin gerettet!

vereinzelt (ohne Reim); aber diese kurzen ungereimten Verse zur Wiedergabe emphatischer Aussprüche kommen öfters, und namentlich in der letzten Scene des Ersten Theiles wiederholt vor, z. B. V. 4103: „Gretchen! Gretchen!"; — V. 4135: „O weh, deine Lippen sind kalt!"; — V. 4182: „Von hier ins ewige Ruhebett!"; — endlich ganz am Schluss: „Heinrich! Heinrich! — In der 25. Scene zähle ich also wieder Einen Vers mehr, als von Loeper.

Im Ganzen enthält das Dichtwerk nach der Zählung des Herrn von Loeper 12087, — nach meiner Zählung 12089 Verse, und ungefähr 60 Prosazeilen, welche die 23. Scene (Trüber Tag) bilden.

Nach meiner Zählung vertheilen sich die 12089 Verse wie folgt:

Zueignung	V. 1— 32	9. Scene	— 2861
Vorspiel a. d. Theater	— 242	10. „	— 3021
Prolog i. Himmel	— 353	11. „	— 3069
1. Scene	— 807	12. „	— 3202
2. „	— 1177	13. „	— 3214
3. „	— 1528	14. „	— 3370
4. „	— 2071	15. „	— 3411
5. „	— 2334	16. „	— 3541
6. „	— 2602	17. „	— 3583
7. „	— 2657	18. „	— 3616
8. „	— 2801	19. „	— 3772

20. Scene	— 3831	37. Scene	— 8028
21. „	— 4219	38. „	— 8269
22. „	— 4395	39. „	— 8482
24. „	— 4401	40. „	— 9121
25. „	— 4607	41. „	— 9568
26. „	— 4722	42. „	— 10033
27. „	— 5059	43. „	— 10339
28. „	— 5981	44. „	— 10776
29. „	— 6167	45. „	— 11036
30. „	— 6301	46. „	— 11100
31. „	— 6371	47. „	— 11136
32. „	— 6560	48. „	— 11265
33. „	— 6813	49. „	— 11361
34. „	— 6999	50. „	— 11488
35. „	— 7243	51. „	— 11821
36. „	— 7489	52. „	— 12089

Möchten vorstehende Bemerkungen bei künftigen neuen Ausgaben des grossen Tragödienwerkes Berücksichtigung finden. Dann wird es möglich sein dessen reichen Inhalt in allen seinen Einzelheiten durch eine erschöpfende Real- und Verbal-Concordanz leicht zugänglich zu machen. Unter den gegenwärtigen Verhältnissen musste ich mich begnügen mein Werk durch Ausarbeitung eines möglichst vollständigen Index brauchbarer zu machen, um in das allseitige Verständniss der Dichtung einzuführen. Möge mir dies gelungen sein!

Leipzig im October 1880.

Oswald Marbach.



ZUR EINLEITUNG.

Die Aufgabe.

Schon vor dreissig bis vierzig Jahren habe ich an der Universität Leipzig Vorlesungen über Goethe's Faust gehalten, und erst in neuester Zeit (1875) habe ich diese Vorlesungen wieder aufgenommen und fortgesetzt. Woher diese lange Pause? Da wirkte Vieles zusammen, Aeusseres und Inneres, — Objectives und Subjectives. Ich wurde älter und alt und die akademische Jugend auch: jedes neue Semester brachte ein grämlicheres Geschlecht, es schwand das freie Interesse des Geistes an ihm selber immer mehr zusammen. es kam über uns eine Zeit, wo das Nützliche mehr galt als das Schöne. Seit dreissig Jahren habe ich mehr der „Noth gehorchend als dem eignen Triebe“ in meiner akademischen Thätigkeit Philosophie und Poesie bei Seite geschoben und dafür die exacten Wissenschaften docirt: Mathematik, Physik, Technologie. Mich tröstete bei dieser Resignation die lustige Person aus dem „Vorspiel auf dem Theater“ zur Tragödie „Faust“:

> Greift nur hinein in's volle Menschenleben!
> Ein Jeder lebt's, nicht Vielen ist's bekannt,
> Und wo ihr's packt, da ist's interessant!

Während ich mir aber einbildete aus freiem Entschlusse meine eigenen Wege einzuschlagen, bin ich unmittelbar von der Strömung fortgerissen worden, welche im Leben des Volkes, dem ich angehöre, sich geltend machte. Das deutsche Volk, welches lange Zeit speculativen und poetischen Vertiefungen in sich selbst sich hingegeben hatte, welches bei dieser Gelegenheit seine grössten Dichter und seine grössten Denker (Schiller, Goethe, Lessing, Kant, Fichte, Schelling, Hegel und die sich anreihen) aus sich hervorgebracht hatte, das dabei in sich gespaltene, zerbröckelte, in allerlei feindliche Gegensätze auseinander gefahrene deutsche Volk hielt die Armseligkeit, in welcher es äusserlich befangen erschien,

endlich nicht länger aus, es raffte sich zusammen und erhob sich vor dreissig Jahren erst unklar, von Missgrif zu Missgrif taumelnd, aber im Unglücke erstarkend, sich ermannend und auf seine tausendjährige Geschichte sich besinnend, — bis es dahin gelangte, wo es jetzt steht: ein in sich einiges, mächtiges, Ehrfurcht gebietendes Volk, Träger des Culturlebens der Menschheit, das den Beruf hat die Wissenschaften zu pflegen um sie nutzbar zu machen, und die Künste um ein arbeitsames Dasein zu verschönen und es geistig bedeutsam darzustellen. In den dreissig drangsalvollen Jahren mühsamer Erhebung hat das deutsche Volk von der Wahrheit zur Wirklichkeit, von der Schönheit zur Nützlichkeit sich gewendet, aber hoffentlich nicht um Wahrheit und Schönheit dauernd zu verleugnen, sondern um in der Wirklichkeit die Wahrheit, in der Nützlichkeit die Schönheit wieder zu finden. In der Zeit der tiefsten Erniedrigung des deutschen Volkes sprach der Philosoph, welcher die abstracte Behandlung der höchsten Probleme des Denkens auf die Spitze getrieben hatte, als einzigen Trost in trübseliger Gegenwart den Satz aus: „In Zeiten der Völkerdämmerung erhebt die Eule der Minerva ihren Flug!“ Es mag wohl richtig sein, dass unglückliche Menschen, denen die gefesselten Glieder nicht erlauben sich frei zu regen und gestaltend einzugreifen in das Weltleben, in die Schattenwelt des abstracten Denkens sich flüchten, oder mit den bunten Bildern der Phantasie über die Beängstigungen ihres elenden Daseins sich täuschen, — aber Künste und Wissenschaften sind doch nicht blos Schattengebilde und Träume. Wenn der lichte Tag aufgeht über einem Volke, dann mag immerhin die Eule der Minerva sich verkriechen, aber Pallas-Athene entspringt dann aus dem Haupte des Zeus, gerüstet, weltbesiegend: im Lichte der Erkenntniss geht die Wirklichkeit auf als die Wahrheit, und die Schönheit als der Schmuck des die Welt überwindenden Siegers.

Ich preise mich und alle meine Zeitgenossen glücklich, dass wir endlich, endlich im Morgenlichte einer neuen Zeit stehen, in welcher die Künste und Wissenschaften ihrem ureigensten Berufe sich wieder zuwenden können: vorurtheilslos die Wirklichkeit zu erkennen und in gemeinnütziger Thätigkeit das zeitliche Dasein zu seiner ewigen Bedeutung zu erheben um es selig, d. h. ohne Ueberdruss und Reue, zu geniessen. Freilich viele unter unseren Zeitgenossen, namentlich viele ältere unter ihnen, wenden sich erschrocken

ab von dem Tage, welcher aufgegangen, verhüllen ihre Häupter aus Angst zu erblinden, oder sind wohl auch in der That erblindet vor dem Glanze, der über uns hereingebrochen, aber die Jugend jauchzt muthig dem Tage entgegen, und die Geister, welche zur Freiheit hindurch gedrungen sind, haben mit der Freiheit auch unsterbliche Jugend erlangt. Mich selbst habe ich gefragt: wesshalb ich vor dreissig Jahren wiederholt über den ersten Theil des Faust akademische Vorlesungen gehalten, niemals aber über den zweiten Theil dieses grossartigen Dichtwerkes, und warum sich mir jetzt nach so langer Zeit ein unmittelbares Bedürfniss aufgedrängt hat auch diesen zweiten Theil zum Gegenstande meines geistigen Verkehrs mit der akademischen Jugend zu machen? Ich habe den innigen Zusammenhang der beiden Theile des Faust nie verkannt, ich bin stets von den poetischen Schönheiten des zweiten Theils begeistert gewesen; doch während ich im ersten Theile des Faust die poetische Bestätigung einer Weltanschauung suchte und fand, zu welcher ich auf philosophischem Wege gelangt war, verstand ich die prophetische Verkündigung einer neuen Phase im Entwicklungsgange des Culturlebens der Menschheit, welche der zweite Theil des Faust enthält, noch nicht. Aber erst durch das Verständniss dieser Prophetie wird das grossartige Dichtwerk dem allgemeinen Interesse näher geführt, ohne dieses Verständniss stellt es sich, auch wenn man seinen dramatischen Zusammenhang begreift, in seinen Einzelheiten als ein räthselhaftes Chaos von den verschiedenartigsten Wissenschaften entlehnten Bruchstücken und einzelnen überaus schönen, aber scheinbar zusammenhanglosen Schilderungen, Empfindungsergüssen und Stimmungsbildern dar. Ebensowenig wie damals ich, ja zum Theil noch viel weniger haben andere Zeitgenossen den zweiten Theil des Faust verstanden, wie die vielen Missurtheile beweisen, welche über dieses Dichtwerk gefällt worden sind, selbst von solchen, die sich zu Stimmführern der öffentlichen Meinung aufwarfen und von der leichtgläubigen Menge als solche anerkannt wurden. Nach dem, was das deutsche Volk und mit diesem die Menschheit in dem jüngsten Menschenalter erlebt haben, nicht nur auf dem Gebiete des Staats- und Kirchenlebens, sondern auch in der Wissenschaft und in der Gestaltung des gesellschaftlichen und industriellen Lebens, wird es möglich sein die Bedeutung des zweiten Theils des Goethe'schen Faust zu erkennen und zu einer Anerkennung zu bringen, welche

in alle einzelnen Partieen des grossen Gedichtes Licht und Verständniss trägt, zugleich aber auch durch den Reflex auf das Leben der Gegenwart dieses selbst erklärt und, indem es dasselbe uns vorführt, wie es durch das geistige Auge des erhabensten Dichters angeschaut in idealer Bedeutung sich darstellt, über die vielen beängstigenden Erscheinungen in diesem Leben der Gegenwart beruhigt. Was als ein unlösbarer Widerspruch vor Augen steht, in welchem alles trostlos unterzugehen scheint, woran edle Menschen bisher geglaubt, worauf sie gehofft und was sie mit Hingebung geliebt haben, — das stellt sich im Lichte der erhabensten aller Tragödien dar als eine neue, nothwendige, einen gewaltigen Fortschritt enthaltende, zugleich aber mit aller Vergangenheit im innigsten Zusammenhange stehende Erscheinungsform der im unendlichen Entwicklungsgange von der Thierheit zur Gottheit begriffenenen Menschheit, wie im grossen Ganzen, so auch im Einzelnen. Unsere Zeit, denke ich, bedarf eines solchen Trostes, einer solchen Aufklärung, darum halte ich es an der Zeit, mich selbst und die welche den historischen Beruf haben das neunzehnte Jahrhundert in das zwanzigste, eine Zeit verheissungsvoller Erkenntniss in eine Zeit glorreicher Erfüllung überzuführen, mit dieser Tragödie ernstlich zu beschäftigen, um die Wahrheit als das zu begreifen, was sie ist — als die Wirklichkeit, nicht im schattenhaft verschwebenden Jenseits, sondern im lichterfüllten, aus festen Gestalten sich zusammenfassenden Diesseits.

Ich will bemüht sein meinen Lesern das Verständniss und den vollen Genuss des zweiten wie des ersten Theiles von Goethes Faust zu erschliessen, nicht etwa in jener herkömmlichen Interpretationsmanier, nach welcher ein poetisches Kunstwerk benutzt wird um gelegentlich zu beweisen, dass man die Sache doch eigentlich noch besser versteht als der Dichter selbst, indem man z. B. bei Besprechung der Composition der Fabel anführt, wie von Andern dieselbe Fabel aufgefasst und besprochen worden sei, bei jeder Anspielung alles das mit gelehrter Wichtigthuerei herbeischleppt, was der Dichter zwar hätte sagen, andeuten und benutzen können, aber worauf er sich nicht bezogen hat — vielleicht weil er es nicht gekannt hat —; bei jeder sprichwörtlichen Redensart, deren der Dichter sich gelegentlich bedient, auskramt, in welchem übereinstimmenden oder abweichenden Sinne andere Schriftsteller von derselben Redensart Gebrauch

gemacht haben, oder gar (was das modernste und beliebteste) zur Erklärung der Aussprüche und Schilderungen des Dichters Klatschgeschichten aus seinem Privatleben auftischt, um sie als Motive der Dichtung zu verwerthen —, und sich auf eine Anführung und eine Widerlegung einlässt aller der Missverständnisse und Missurtheile, die im Laufe der Zeit hie und da hervorgetreten sind. Nicht nach dieser Manier will ich das Goethe'sche Dichtwerk commentiren, weil ich überzeugt bin, dass durch sie der Inhalt mehr verhüllt und verwischt, als in's Bewusstsein gebracht wird; sondern so, dass ich lediglich diesen Inhalt aufsuche und alles Störende, ohne mich auf persönliche Polemik einzulassen, fernhalte und ablehne, um mich mit meinen Lesern der lauteren Geistesfreude an dem Schönen und Herrlichen hinzugeben, was der grösste Dichter unseres Volkes uns dargeboten hat um uns, und mit uns, in uns und durch uns die Menschheit zu fördern in der Entwicklung ihres Culturlebens. Allerdings setzt der Dichter des Faust als Leser allseitig durchgebildete Culturmenschen voraus und der Kreis der ihn ohne Anleitung und Nachhilfe leicht und voll verstehenden Leser ist darum ein nur kleiner, weil unser modernes Culturleben weniger Werth auf Allseitigkeit, als auf gründliche Einseitigkeit legt und vielfach in dem Vorurtheile befangen ist, die Allseitigkeit schade der Gründlichkeit, welche doch allein etwas Tüchtiges zu Stande zu bringen vermöge, — worauf es doch jetzt ankomme, nachdem man endlich glücklich aus dem romantischen Hangen und Bangen, Schwebeln und Nebeln sich herausgewickelt habe. In der Forderung nach Gründlichkeit hat man Recht, aber die Allseitigkeit der Bildung führt, wenn sie nur um einen geistigen Kern organisch sich ansetzt, nicht zur Verflachung, sondern zur allein ächten und schaffensfähigen Gründlichkeit, weil sie den g a n z e n Menschen in seiner Entwicklung fördert, — nur der ganze Mensch aber ist fähig Bleibendes, Ewigbedeutsames hervorzubringen, und so Hervorgebrachtes voll zu würdigen. Die einseitige Bildung bringt ohne Zweifel brauchbare Arbeiter hervor, aber auch die brauchbarsten Arbeiter bedürfen der Anstellung und Anleitung durch über ihre Einseitigkeit erhabene Geister, solcher wie der Dichter des Faust einer war, und wie dieser Dichter selbst den Helden seines grossen Tragödienwerkes im Schlusse seiner Dichtung hinstellt, — zur Bewahrheitung des Spruches: „Wenn die Könige baun, haben die Kärner zu thun.“ Ein

allseitig durchgebildeter Culturmensch ist der, welcher den ganzen Entwicklungsgang des Culturlebens der Menschheit in sich durchgemacht hat, also mit allen Phasen desselben vertraut ist. Da das eigentliche Culturleben der Menschheit von den beiden Polen des Griechenthums und des Hebräerthums ausgegangen ist in zwei gewaltigen Strömen, die im Alexandrinismus und im Römerthume sich begegneten, dann aber im Mittelalter unter abermaliger Spaltung im Romanenthum und im Germanenthum sich fortgesetzt haben, so muss folglich ein allseitig durchgebildeter Culturmensch der Gegenwart mit den Erscheinungen im Geistleben der genannten Nationalitäten bekannt sein. Und wir sind es auch alle, mehr als wir selbst es uns zutrauen, weil die geistige Nahrung. die wir in Schule, Haus, Lectüre und Umgang seit dem Erwachen unseres bewussten Daseins zu uns genommen, ausschliesslich auf jenem Boden des in sich zusammenhängenden Culturlebens der Menschheit erwachsen ist. Freilich ist einer mehr als der andere des gemeinsamen Inhaltes Aller sich bewusst, aber der noch zurückgebliebene oder zerstreute bedarf nur einer Anregung zur Erinnerung, zum Besinnen, zur Sammlung um sich bald zurecht zu finden in dem, was aller Culturmenschen gemeinsames Besitzthum ist. Unzugänglich bleiben nur die auf Kosten ihres Culturlebens einseitig ausgebildeten, und darum in Selbstgefälligkeit sich abschliessenden Individuen, deren Zahl freilich leider in der Gegenwart in so erschreckender Weise zunimmt, dass die Befürchtung wohl gerechtfertigt wäre, es könne das Culturleben der Menschheit dem Untergange verfallen, wenn nicht anderseits dieses Culturleben just in unseren Tagen Blüten und Früchte hervorbrächte, die seine unverwüstliche Jugendkraft bekunden.

—

Eine Episode aus meinem Leben.

Im Sommer 1829 unternahm ich als übermüthiger Student von Halle aus eine Fussreise durch Thüringen, zunächst über die Rudelsburg nach Jena und von Jena nach Weimar. Dort im Gasthofe sass mir beim Abendessen ein junger Mann gegenüber, den ich nach seinem Aeussern für einen Studenten hielt — im schwarzen deutschen Rock, wie ihn die Burschenschafter trugen, blossem Hals und langem Haar —, und als solchen im unter Studenten damals üblichen Ducoment anredete. Er war aber ein junger Maler, auf der Reise von München nach Dresden begriffen. Wir kamen bald in ein lebhaftes Gespräch, da ich ihm von den Kunstschätzen Dresdens erzählen konnte. In unser Gespräch mischte sich nach längerem Zuhören bei unseren überschwänglichen Expectorationen ein ältlicher Herr, den ich nach seinem etwas abgetragenen schwarzen Frack für einen Lehrer und der mich nach meinen Schilderungen der Dresdener Bildergallerie gleich meinem jungen Gesellen für einen Maler hielt. Das Ende war, dass der ältliche Herr sich erbot uns mit einem ausgezeichneten Malermeister bekannt zu machen, bei dem wir wohl manches Vortreffliche zu sehen bekommen würden, wenn das Glück gut wäre. Er führte uns, obschon es bereits spät am Abend war, zu dem Professor Grünler, einem vortrefflichen Portraitmaler, welcher im Auftrage des Grossherzogs von Weimar mit der Herstellung lebensgrosser Bildnisse des Grossherzogs Karl August, Schillers und Goethes beschäftigt war. Wir hatten Glück: Professor Grünler war zu Hause, nahm uns freundlich an, zeigte uns seine Bilder und erfreute sich an unserm Enthusiasmus, den er noch dadurch steigerte, dass er uns mit Champagner tractirte, dessen erste Bekanntschaft ich bei dieser Gelegenheit machte. Das Herz ging mir auf, ich bekannte unserm gütigen Wirthe, dass ich gar kein Maler sei, sondern ein Hallischer Student, der für alles Schöne und Grosse schwärme und der mit dem Gedanken nach Weimar gekommen sei, wenn irgend möglich das leibhafte Angesicht Goethes zu

sehen, dessen Abbild durch seine Güte mir nun vor Augen gestellt worden. Professor Grünler meinte, das liesse sich vielleicht machen, Goethe speise morgen bei seinem Sohne, dem Geheimen Kammerrath, und von diesem, mit dem er befreundet, hoffe er mir eine Einladung zum Mittagessen verschaffen zu können. Ich war glückselig, obschon zum Tode erschrocken. Am nächsten Morgen brachte mir der freundliche Professor Grünler selbst die versprochene Einladung und führte mich dann in die grossherzogliche Bibliothek und Bildersammlung, wo er mich verliess. Ich weiss nicht, wie ich die Zeit bis Mittag zugebracht, aber nur zu gut weiss ich, dass als ich nach meinem Gasthofe zurückkehrte um mich zum feierlichsten Momente meines Daseins vorzubereiten, ich ein Billet des Kammerherrn von Goethe vorfand, in welchem er mir höflichst anzeigte, dass sein verehrungswürdigster Vater ihm soeben habe melden lassen, er könne wegen Unpässlichkeit nicht am Mahle theilnehmen: und dass er unter diesen Umständen wohl auch auf das Vergnügen meine Bekanntschaft zu machen verzichten müsse. Das war ein harter Schlag. Ich glaube ich habe an diesem Tage gar nicht zu Mittag gegessen. Aber ich schlich um Goethes Haus in der Stadt herum, ob ich nicht wenigstens seiner ansichtig werden möchte. Und wahrhaftig, da stand er oben am Fenster und schaute mit seinen weiten weltbeherrschenden Augen hinaus — wer weiss wohin! Ich that mir Gewalt an, dass er nicht merken sollte, wie ich ihn beobachtete, denn dann hätte er sicher von mir sich abgewendet und das wollte ich nicht. Ich konnte mich aber auch gar nicht lange, soviel ich weiss, vor dem Hause aufhalten, denn — ich glaube: ich fürchtete mich vor ihm. Ich machte also, dass ich fortkam, und begab mich in den Park hinter dem grossherzoglichen Schlosse, wo, wie man mir gesagt und beschrieben, Goethe eine Villa mit abgesondertem Garten besitze. Diese Villa, diesen Garten suchte ich auf und ging nun trötzerlich, da ich wusste Er sei nicht dort, durch die angelehnte Thür. Die Villa war ein drei Fenster breites, einstöckiges, höchst einfaches, aber ganz mit Rosen überranktes Häuschen; der Garten an einem Hügel aufwärtssteigend mit lauschigen Plätzen, kleinen Felspartieen ausgestattet mit in die Felswände eingemeiselten Versen, die auf das glückselige Zusammensein mit geistreichen Freunden und anmuthigsten Frauen sich bezogen. Da irrte ich umher ungestört meinen Phantasien nach-

hängend; als ich zurückkam, erblickte ich einen alten Mann in ländlicher Tracht, der durch seine Beschäftigung, Umgrabung eines Beetes, sogleich als Gartenarbeiter sich kenntlich machte. Ich fragte ihn, ob es wohl erlaubt sei das Innere des Gartenhäuschens anzusehen. Verdrossen erwiderte der Alte: „Da müsste ich auch dabei sein, aber ich habe jetzt keine Zeit.“ Was thun? Da lehnte ein zweites Grabscheit an einem Baume, das nahm ich und stellte mich neben den Alten und grub wie er. Er meinte: „Was soll das?“ Ich antwortete: „Ich wolle ihm helfen, dass er eher fertig werde, dann könne er mir das Haus zeigen.“ Er liess es wortkarg geschehn; ich aber schwatzte ihm vor, wie ich nach Weimar gekommen sei um Goethe zu sehen und wie mir meine schönste Hoffnung zu Wasser geworden sei. Der Arbeiter meinte: „an dem alten Geheimen Rathe sei nichts besonderes zu sehn, er sei jetzt ein gar mürrischer Herr, aber neulich hätte ich da sein sollen, da habe ihn der König Ludwig von Bayern besucht und da sei Goethe mit allen seinen Orden aufgeputzt gewesen, da habe er nach was ausgesehen.“ Ich ging auf das Geschwätz des nun endlich zugänglich gewordenen Alten ein und fragte ihn, in welcher Beziehung er denn zu Goethe stehe. Da erfuhr ich denn, dass er jetzt Gärtner bei der alten Excellenz sei, eigentlich aber das Gnadenbrot bei ihm habe. Vor vielen Jahren habe ihn der alte Wieland vom Dorfe zu sich genommen und ihn als Laufbursche benutzt, von diesem sei er zu Schiller gekommen und bei dem sei er geblieben bis an dessen Tod als Diener und habe von demselben die schönen Schaftstiefeln geerbt, die er eben jetzt zur Arbeit trage, und sei mit ihnen alt geworden. Nach Schillers Tode habe Goethe sich seiner angenommen, dessen Garten er jetzt umgrabe und dessen Häuschen hier er bewache. Himmel, mit welchen Augen staunte ich den knochigen verwitterten Mann mit den langen Stiefeln an, die Schiller einst getragen hatte. Nun bestürmte ich ihn mit Fragen, grub aber immer fleissig weiter, um ihn mir gewogen zu erhalten. Er war in der von mir aufgefrischten Erinnerung nun ganz gesprächig geworden, erzählte mir von Wieland, Schiller, Goethe und allem, was mit diesen seinen Herren zusammenhing, wie es zu Zeiten lustig hergegangen in diesem Gärtchen und Häuschen und dann immer einsamer und düsterer hier geworden sei; er erzählte, was er eben wusste, lauter nichtige Dinge, die mir aber im Augenblicke fast wichtiger vorkamen als

ihm selbst; als ich aber immer mehr fragte, was er gar nicht zu beantworten vermochte, da meinte er, offenbar um mich endlich los zu werden: „ich sehe ihm just nicht aus, als könne ich Schlimmes im Sinne haben, darum möge ich nur allein in's Haus gehen und mir's betrachten, er habe noch zu thun, aber beileibe solle ich nichts anrühren, sonst habe er Ungelegenheiten mit dem alten Herrn, der gar nicht mit sich spassen lasse.“ Das versprach ich eiligst und schlüpfte hinein in das mit Rosen überwachsene Häuschen. Im Erdgeschosse hielt ich mich nicht auf, da hauste der alte Gärtner. Ich beachtete nur unten im Treppenhause einen grossen Plan des alten Rom, mit welchem die Wand tapezirt war, dem entsprechend ich, nachdem ich die Treppe erstiegen, im kleinen Vorsaal oben einen Plan des modernen Rom als Wandbekleidung erblickte. Ich trat nun in ein ziemlich geräumiges Gemach mit den einfachsten Möbeln, neben dem rechts und links noch zwei kleine Zimmerchen lagen. Das rechts war mit einem rothseidenen Vorhange gegen die eindringenden Sonnenstrahlen geschützt, so dass ein rosiges Licht es erfüllte. Im Hintergrunde stand ein Kanape, an der Wand rechts von demselben hing ein Oelgemälde, welches in Lebensgrösse und ganzer Figur ein nacktes Weib in liegender Stellung darstellte, das über ihren Rücken mit dem Haupte gewandt dem Schauenden das liebreizendste Gesicht zeigte. Das war Alles. Das Zimmer links war noch einfacher — ich weiss nur, dass da ein Schreibtisch stand, dass auf diesem Schreibtische Tinte und Feder und ein Bogen Papier lag. Auf diesem stand von Goethes Hand geschrieben: „An die Freude“ und darunter einige Zeilen, der Anfang eines Gedichtes. Ich war trunken — ohne Ueberlegung was daraus werden möge, nahm ich Goethes Feder, tauchte sie ein und schrieb auf das daliegende Blatt unter des Dichters eigene Worte:

Becher reichst du von Gold, Unsterblicher, sterblichen Menschen
Göttlichen Trankes gefüllt; ich sog mit brennenden Lippen,
Doch wie dürstend ich trank, nur heisser noch glüht mir die Seele
Selber zu finden den Quell, aus dem du Unsterblichkeit schöpftest.
Sieh, heut sah ich dich selbst, der du reichest die goldenen Becher:
Dürstender trank ich noch nie, doch dürstender schied ich auch nimmer:
Ach, du schöpfest ihn leer noch, den Born, nie werd ich ihn finden!

Als ob ich ein schändliches Attentat begangen hätte, bin ich aus dem Hause, aus dem Garten, aus Weimar fortgelaufen. — — —

Im nächsten Winter ging ich in finstrer Nacht mit einer Schaar lustiger Studenten aus der Kneipe von Passendorf nach Halle zurück. Wir gingen gruppenweise, schwatzend, scherzend und singend. Da höre ich plötzlich ziemlich weit hinter mir eine Stimme laut declamiren:

Becher reichst du von Gold, Unsterblicher, sterblichen Menschen —

Unwiderstehlich hingerissen fiel ich rückwärtsrufend ein:

Göttlichen Trankes gefüllt, ich sog mit brennenden Lippen —

und so flogen weiter die Hexameter hin und her zwischen den unbekannten Sprechern, die in der That zum erstenmal in dieser Nacht sich begegneten. Drauf folgte ein hastiges Zwiegespräch: Fragen und Antworten, Zweifeln uud Betheuern, Wundern und Erklären. Aus wirrem Durcheinander stellte sich endlich heraus, dass der junge Studiosus meine Verse, die ich nirgend sonst wo niedergeschrieben als auf dem Bogen Papier auf Goethes Schreibtische, durch eine Zeitschrift kennen gelernt hatte, in welcher, wie er sagte, Goethe selbst sie habe abdrucken lassen mit der Aufforderung der Verfasser möge sich ihm vorstellen. — —

Nun — und das Ende der Geschichte? Sie hat keines: ich habe mich Goethe, der im März 1832, wie bekannt, mit dem Rufe: „Licht, mehr Licht!“ aus dem zeitlichen Leben schied, nicht wieder zu nähern gewagt, denn ich konnte mir selbst mein dreistes zudringliches Auftreten im Gartenhäuschen zu Weimar nicht vergeben, zu dem ich mich in jugendlicher Begeisterung hatte hinreissen lassen, obgleich ich gestehe, dass die so unendlich flüchtige, aber doch immerhin vorhandene geistige Berührung mit dem in heiliger Scheu von mir verehrten Meister meine theuerste Jugenderinnerung ist, und dass ich zuweilen zu hoffen gewagt, meine ihm, wenn auch ungeschickt und unschicklich dargebrachte, höchst jugendliche Huldigung habe vielleicht seinem ernst ehrwürdigen Angesichte doch ein Lächeln der Befriedigung abgewonnen. Ich hätte aber um die Welt nicht vor ihm hintreten mögen und sagen: „ich bin es, der's gewagt sich so zu Dir heranzudrängen.“ Aber darum habe ich das Streben nach geistiger Annäherung an den Dichter nicht aufgegeben, und so bin ich dazu gekommen seit funfzig Jahren mit der Tragödie „Faust“ mich zu beschäftigen, um dem poetischen Urquell nachzuforschen, aus welchem der unsterbliche Dichter seine Offenbarungen geschöpft hat.

Das Böse und der Böse.

Die Schreckensgestalten des Todes und des Teufels, mit denen früher die Menschen sich ängstigten, sind aus der Mode gekommen, aber das Sterben und die Bosheit haben darum nicht aufgehört unter den Menschen. Die Poesie, welche nicht blos bei den Dichtern zu finden ist, sondern in jedem gesunden Menschenherzen, bedarf aber stets fester Gestalten, wo der Verstand mit verschwimmenden Allgemeinheiten auskommt. Es ist sehr müssig darüber zu streiten, ob die Phantasie recht habe oder der Verstand. Sie haben eben beide recht, weil sie nur verschiedene Auffassungsformen eines und desselben sind. Der Dichter Goethe lässt in seiner Tragödie Faust den Mephistopheles von den modernen Menschen, welche den Namen des Teufels in's Fabelbuch geschrieben haben, sagen:

Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben.

Mephistopheles selbst aber ist Niemand anderes als Satan, der Böse, die Personification aller Bosheit. Daraus folgt nicht, dass Goethe von der leibhaften Existenz des Teufels überzeugt gewesen sei, wohl aber, dass er das Böse und das Verhältniss des Menschen zum Bösen in seinem Wesen nicht anders anschaulich darzustellen im Stande gewesen ist, als indem er es als der Böse leibhaft persönlich erscheinen liess.

Der Mensch kann sich über seinen eigenen Ursprung keine Vorstellung machen als die, dass er von einem Wesen als seinem Schöpfer abstamme, welchem er selbst ähnlich sei, also von einem persönlichen, sich selbst bestimmenden Wesen, mit dessen Willen er — der Mensch — übereinstimme, so weit er aus thierischen Trieben und Nöthigungen zur Freiheit durchgedrungen sei, seinem ureigensten Wesen gemäss sich bestimme. Diesen freien Willen des Menschen nennen wir den sittlichen Willen und das Wesen, aus dem wir unsere eigene Existenz ableiten, Gott. Demgemäss

müssen wir annehmen, dass der Mensch in demselben Masse zur Freiheit gelange, in welchem es ihm gelingt seinen Willen mit dem göttlichen Willen in Uebereinstimmung zu bringen, denn diese Uebereinstimmung ist die Sittlichkeit, deren der Mensch zu seiner Glückseligkeit bedarf, die eine Forderung, ein unabweisliches Bedürfniss seiner Natur ist. Was diesem Bedürfnisse entspricht nennt der Mensch gut, was ihm widerspricht böse; das Gute leitet er von Gott ab, das Böse von dem Teufel. Zugleich aber führt der Mensch alle Wahrheit und Wirklichkeit auf Gott zurück, alle Lüge und Täuschung auf den Teufel. Hierin liegt schon, dass von der Existenz des Teufels nicht in dem Sinne gesprochen werden kann wie von der Existenz Gottes. An Gott kann man glauben; wer aber sagt, er glaube an den Teufel, der redet unsittlichen Unsinn, denn der „Glaube ist eine gewisse Zuversicht dessen, das man hofft“, Niemand kann aber weder auf den Teufel hoffen, noch seine Zuversicht auf ihn setzen, als der sein sittliches Wesen verleugnet.

Der Mensch bedarf aber des Teufels um sich eine Vorstellung zu machen von der Entstehung dessen, was ihm als böse erscheint, ihm widerwärtig ist und als Uebel von ihm betrachtet wird. Für den natürlichen Menschen ist dies zunächst alles, was ihm Schmerz verursacht, also Verlust dessen, woran sein Herz hängt, und dann Qual des Leibes, die bis zu dessen Vernichtung geht, also Krankheit und Leid. Das Alles hat man von jeher vom Teufel abgeleitet, mit welchem Namen man diesen auch bezeichnet haben mag. Der Teufel wurde vorgestellt als Widersacher Gottes. Weil aber der Mensch doch nur an Gott zu glauben vermag, nicht an den Teufel, so blieb die Frage ungelöst, wie denn dem allmächtigen Gotte gegenüber der Teufel mit seiner Bosheit überhaupt aufzukommen vermöge. Es lag nahe den Teufel ganz abzuschaffen, indem man die Uebel, welche den Menschen heimsuchen, direct von Gott ableitete. Man sagte alle diese Uebel seien nichts anderes als Strafen, welche Gott über die sündigen und bösen Menschen verhänge. Als man diesen Satz zuerst aufstellte traf zuerst das Wort des Dichters ein: „Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben“. Man hatte eben den Teufel in den Menschen selbst verlegt. Es ist dies eine uralte Weisheit, die aber auch schon sehr lange als Thorheit nachgewiesen ist. Diesen Nachweis hat ein grosser Dichter geliefert, nämlich der Verfasser des Buches Hiob, dessen Ursprung man bekannt-

lich auf die Zeit vor dem Propheten Jesaias zurück geführt hat, also etwa 800 Jahre vor der jetzigen Zeitrechnung. Der Inhalt dieses in dramatischer Form gehaltenen Lehrgedichtes ist kurz folgender: Eines Tages versammelten sich die Kinder Gottes vor diesem; unter ihnen befand sich auch der Satan. Den fragte der Herr, wo er herkäme, und er antwortete, er habe das Land umher durchzogen. Drauf sprach Gott: „Hast du Acht gehabt auf meinen Knecht Hiob? Es ist seines gleichen nicht im Lande, schlecht und recht, gottesfürchtig und meidet das Böse". Da meinte der Satan: Hiob's Gottesfurcht beruhe auf Eigensucht, wenn Gott ihn heimsuchen wollte mit Wehthaten, dann werde Hiob abfallen und ihm fluchen. Da gab Gott alle Habe Hiob's in die Hand des Satans, ja endlich auch dessen Leib, nur sein Leben nicht. Der Satan nahm dem Hiob alles, was er besass: Vieh, Haus, Gesinde, Kinder und Gesundheit, so dass er arm und elend wurde und schier verzweifelte. Da kamen seine Freunde um ihn zu trösten, aber ihr Trost fügte zu den Qualen des Leibes auch noch Qualen der Seele, denn sie wollten ihn überzeugen, dass seine Leiden nur Strafen wären für die Sünden, die er begangen habe. Hiob dagegen behauptete: Gott suche den Gerechten eben so wohl heim als den Ungerechten. Dabei aber verzweifelte er nicht an Gott, sondern sprach: „Mein Zeuge ist im Himmel und der mich kennet, ist in der Höhe. Meine Freunde verspotten mich, aber mein Auge thränet zu Gott. — Und ich weiss, dass der lebt, welcher mich erlösen wird und wird mich auferwecken aus der Erde, und ich werde Gott sehen in meinem Leibe und mit meinen Augen!" — Und darauf redet Gott der Herr aus einem Wetter zu Hiob, und weiset ihn hin auf die Herrlichkeit der Schöpfung, in welcher seine Weisheit und Macht offenbar wird, Hiob aber erschauet den Schöpfer in seiner Schöpfung und demüthigt sich vor ihm, und findet Gnade vor Gott, der ihn heilet und segnet, darum weil Hiob die Prüfung bestanden hat, die Gott über ihn verhängt hat in seiner Weisheit um ihm zu helfen zur Vollkommenheit und zum Siege über den Satan, welcher ihn durch Leid und Trübsal abwendig zu machen suchte von Gott.

Der alte Dichter zeigte auf solche Weise, dass die Leiden, welche das irdische Dasein über den Menschen bringt, nicht anzusehen sind als Strafen, welche sein Schöpfer über ihn verhängt, wenn sie dem, welchen sein Gewissen

verurtheilt, freilich auch als solche erscheinen; so wenig wie die Glücksgüter, die einem Menschen zu Theil werden, Belohnungen sind für seine Tugend. Aber was sind die Leiden des irdischen Daseins, wenn sie nicht Strafen Gottes sind? Unter Hinweisung auf das Buch Hiob hat man auf diese Frage geantwortet: Prüfungen. Es hat lange Zeit für besondere Frömmigkeit gegolten das Erdenleben als eine Zeit und einen Zustand der Prüfung zu betrachten. Das war eine recht menschliche Ansicht, die aber sehr wenig der Würde Gottes entspricht. Nur wir Menschen haben nöthig einen Menschen auf sein Können und seine Tragfähigkeit zu prüfen wie ein anderes Ding, das vor unsern leicht täuschbaren Sinnen uns erscheint; im Grunde prüfen wir dabei nicht den Andern, sondern uns selbst, nämlich ob wir uns auch nicht getäuscht haben. Gott aber hat sicher weder um seiner selbst noch um seiner Kreatur willen nöthig eine Prüfung vorzunehmen, weil er allweise und allwissend ist. Dazu kommt aber auch noch, dass sich bei aufmerksamer Beobachtung findet, wie auch die Glücksgüter, welche dem Menschen zufallen, keinesweges als von Gott ausgehende Segnungen unbedingt angenommen werden können. Denn es zeigt sich, dass des Menschen Glückseligkeit, die Befriedigung über sich selbst, von den irdischen Gütern, als da sind Gesundheit, Reichthum und alle Gelegenheiten zu sinnlichen Genüssen, nicht abhängig ist. Im Gegentheil kann man an Anderen, am meisten aber an sich selbst, wenn man nur auf sich selbst zu achten sich gewöhnt hat und wahr gegen sich selbst ist, die Erfahrung machen, dass der Mensch viel mehr noch durch die sinnlichen Genüsse als durch die irdischen Leiden in Gefahr geräth von dem rechten Wege abzukommen, auf welchem der Mensch allein zur innerlichen Befriedigung, zu der von ihm ersehnten Glückseligkeit gelangt. Mit dieser Erkenntniss befinden wir uns auf einem gewiss vielen meiner Leser wohlbekannten Boden: es ist der Lebenszweck des Menschen auf dem Wege der Selbsterkenntniss und der schonunglosen Wahrhaftigkeit zur Veredelung menschlichen Wesens, zur Gottähnlichkeit, hinzustreben. So stellt sich uns die Frage gegenüber, wie die Uebel, welche von dem irdischen Leben des Menschen unzertrennlich sind, diese Uebel, zu denen auch die sinnlichen Freuden und Genüsse gehören, ja diese noch viel mehr als die Leiden und Qualen des Körpers, vereinbar sind mit der Vorstellung eines weisen und gütigen, allmächtigen und allwissenden

Schöpfers der ganzen Welt und auch unserer selbst. Freilich kann man mit dieser Frage sehr leicht sich abfinden, wenn man sich entschliessen kann die Vorstellungen von Gott ebenso aufzugeben, wie man die Vorstellung vom Teufel beseitigt hat. Man hat dies auch versucht, und namentlich in der Neuzeit hat es an solchen Versuchen nicht gefehlt; aber noch immer hat sich das alte Wort bestätigt: „Die Thoren sprechen in ihren Herzen: es ist kein Gott". Die Weltordnung, die der denkende Mensch von Tage zu Tage gründlicher erkennt, enthält, gleichviel unter welchen Formen, den Beweis der Thorheit, welcher die Gottesleugner verfallen sind. Alle Erkenntniss der auf ewigen Gesetzen beruhenden Ordnung der Welt im Kleinsten wie im Grössten, auch die neueste Erkenntniss von der nach solchen ewigen Gesetzen erfolgenden Entwickelung der Kreaturen auseinander zu immer vollkommneren Erscheinungen ihres innerlichen Wesens, läuft nur auf eine Bestätigung der Bewunderung und Verherrlichung des Schöpfers der Welt hinaus, welcher schon das alte Gedicht Hiob Worte verliehen hat. Der deutsche Dichter Goethe hat daher nach einer Lösung des Räthsels, welches die Culturmenschen aller Zeiten beschäftigt hat, nach einer Beantwortung der hervorgehobenen Frage gesucht, und was er gefunden hat, niedergelegt in seinem erhabenen Dichtwerke Faust.

Faust.



Zueignung.

(Vers 1—32.)

In der Zueignung, die 1797 entstanden und 1808 zugleich mit dem ersten Theile veröffentlicht worden ist, eignet der Dichter sein ganzes Werk sich selbst zu und allen seinen Lesern. Er stellt es dar in seiner Bedeutung als Eigenthum des Dichters — als sein gegenständlich gewordenes, innerlichst, d. h. geistig Erlebtes. So gegenständlich geworden hat es eine allgemein-menschliche Bedeutung gewonnen, fähig und bestimmt von Jedem an- und zugeeignet zu werden, der es in sich zu erleben sich entschliesst: sich in Faust und Faust in sich zu suchen und zu finden um sich über sich selbst zu erheben, sich im Allgemein-menschlichen wiederzufinden, welches in jeder Individualität sich geltend macht, wenn auch in allerverschiedenster Weise. So gelangen Leser und Hörer „durch Furcht und Mitleid zur Reinigung aller Gemüthsbewegungen" (wie Aristoteles sagt), denn das allgemeine Menschenloos ist das Pathos, das Leid, „die Qual, welche die Quelle des Lebens" ist, wie des Dichters, so jedes Menschen, — der Dichter ist nur befähigt durch allseitige Geistesbildung und Herrschaft über die Sprache das in Worten und Bildern auszudrücken, was jede Menschenbrust innerlichst bewegt, wie sehr es auch missverstanden, wie ungeschickt es auch kundgethan werden mag. In der Zueignung giebt Goethe daher eine prototype (urbildliche) Schilderung der Genesis jedes wahren Dichtwerkes, welches kein Machwerk, sondern ein Empfangenes, mit Widerstreben unter Schmerzen Geborenes und als ein Gegenständliches an's Licht des Bewusstseins Herausgetretenes ist. In der Seele des Dichters ist ein lebensfähiges Samenkorn auf fruchtbaren Boden gefallen, um in diesem sich zu gestalten und unabhängig von des Dichters Willkür immer festere und bestimmtere Formen anzunehmen. Der noch trübe nach Innen gewandte Blick des Dichters lauscht auf

den wunderbaren Werdeprocess, der in ihm vorgeht, und erblickt anfangs nur schwankende, aus Dunst und Nebel aufsteigende Gestalten von tiefer, aber nur erst geahnter Bedeutsamkeit; der Dichter ist befangen in einem Wahne, dem er sich nicht dauernd zu entziehen vermag, dessen Zauber ihn beherrscht und, so oft er sich ihm hingiebt, ihn wie mit neuer Jugend, mit sehnsuchtvoller Ahnung erfüllt, welche ihn in die Arme der Freundschaft und der Liebe führt, weil die Menschenseele um sich in den labyrinthischen Irrgängen des Lebens zurecht zu finden, Trost zu suchen bei den Schmerzen der Täuschung, bei den Klagen über alle die Verluste, die das Schicksal des Sterblichen sind, des Widerklangs in mitleidenden und mitfürchtenden Seelen bedarf. Aber auch Freundschaft und Liebe erfahren das allgemeine Schicksal der Vergänglichkeit, und je besser dem Dichter sein Lied gelingt um das allgemeine Menschenleid, das menschliche Pathos auszusprechen, desto fremder steht er der ihn umgebenden Menschenwelt, und diese ihm gegenüber. Ihr Beifall ist nicht mehr der Widerklang gleichgestimmter Seelen, sondern nur noch ein Beifall, der durch die ihn begleitenden Missklänge sein Herz beängstigt, ihm bange macht. Der dennoch durch die Beschäftigung mit dem, was als ein Wahn in ihm aufging und nun inzwischen festere Gestalt gewonnen hat, jugendlich angeregte Dichter erinnert sich sehnsüchtig erster Freundschaft und Liebe, und so wird das dem Tode verfallene wieder für ihn lebendig, aber nunmehr als ein über allem irdischen Jammer erhabenes Geisterreich, und der Dichter wird in solcher Umgebung sich bewusst, dass er nicht nur mit seinem Liede dem was sein Herz bewegt Ausdruck verleiht um den Widerhall gleich gestimmter Seelen zu wecken, sondern dass sein aus seinem Innern sich erhebendes Lied schwebend in unbestimmten Tönen, schüchtern lispelnd (um einen Ausdruck zu finden für Unaussprechliches) wie die Aeolsharfe (welche der Windeshauch in Schwingungen versetzt) ertönt, — es ist der Jammer der Menschheit, das Weh sterblicher Kreatur, was sein Herz erbeben macht, sein Lied ertönen lässt. Der Dichter ist ein Prophet geworden, ergriffen von einer göttlichen Gewalt, von welcher er Zeugniss ablegt, ob er auch selber zu Grunde geht. Das Menschenherz, so streng, so hart und widerspenstig, wird in Resignation sich hingebend an jenes Göttliche mild und weich; alles Irdische was es besitzt, was es als sein

Eigenthum behaupten zu können wähnte, lässt es fahren; dasselbe verschwindet vor ihm in weite Fernen als ein Nichtiges und Bedeutungloses, und dafür wird längst verschwundenes, aufgehend vor den Augen des Schauenden in seiner geistigen Bedeutung, in der Fülle seiner einst nur geahnten, einst nur erst als Wahn gebarenden Wahrheit, zur Wirklichkeit, zur seligen Wirklichkeit, in welcher die unendliche Vergangenheit und die unendliche Zukunft sich begegnen als in sich befriedigte Gegenwart.

So geht der schöne Wahn in Erfüllung — so hat die Jugend doch recht, aber als die erst wieder zu sich selbst gekommene, wiedergeborene, aus der Welt der Sterblichkeit zum Geisterreiche verklärte — und der Dichter legt unwillkürlich Zeugniss ab für ein herrliches Wort der Verheissung: „Werdet wie die Kinder, denn ihrer ist das Reich Gottes.“

Wenn man alt geworden, so genügt ein Blick auf die eigene Vergangenheit, die sich in ein kurzes Gestern zusammenzieht, um die eben so grosse Nichtigkeit aller Zukunft zu begreifen und die Wirklichkeit als den unzerstörbaren Kern aller Vergangenheit und Zukunft in ihrer Ewigkeit zu verstehen.

Zum Verständnisse des zweiten Theiles der Tragödie bitte ich darauf zu achten, dass in der Zueignung unser Dichter die Genesis des poetischen Kunstwerkes darein setzt, dass der Wahn des jugendlichen Menschen, nachdem er alle Phasen der Entwickelung von der Subjectivität des Dichters bis zur Objectivität des vor der Menschheit hingestellten Kunstwerkes durchgemacht, schliesslich als Wirklichkeit offenbar wird. Wir werden dieser, sein eigenstes Bewusstsein über sein Werk ausdrückenden Auffassung des Dichters sowohl im ersten, als noch bedeutungsvoller im zweiten Theile des Faust wieder begegnen und zwar hier als nicht nur in der Seele des Dichters, sondern als gestaltendes Princip im Werke selbst lebendiges Motiv.

Vorspiel auf dem Theater.

(V. 1—210.)

In dramatischer Form giebt der Dichter eine Vorrede zu seinem Werke. Da dieses selbst ein Drama ist, so handelt es sich in der Vorrede um eine Besprechung der Ansprüche, die auf Grund der gewählten Form an das Werk und den Dichter gemacht werden können Ein Drama ist zunächst nur äusserlich betrachtet ein zur theatralen Aufführung mit dem Zwecke des Gelderwerbes bestimmtes Werk. Weiter aber und innerlich betrachtet ist es ein Gedicht, welches Empfindungen und Gedanken eines Dichters, d. h. eines geistig hochbegabten Menschen, würdigen Ausdruck verleihen soll. Und endlich, weil durch das Aeusserliche das Innerliche dargestellt werden soll, ist es eine Vorzeichnung für darstellende Künstler, um diesen Gelegenheit zu bieten ihr Talent in der Wiedergabe menschlichen Wesens und Treibens zu zeigen. Aus diesen drei Gesichtspunkten machen sich Ansprüche geltend, welche zum Theil in Widerspruch zu stehen scheinen. Die Berechtigung zur Existenz beruht für das Drama auf der Lösung solches Widerspruches. Wie diese geschehen möge anzudeuten würde Sache einer Vorrede sein. Goethe hat die Vertretung der drei erwähnten Gesichtspunkte an drei Personen vertheilt: den Director, den Theaterdichter und die Lustige Person. Man begreift leicht, wie die beiden ersten zu der ihnen ertheilten Aufgabe kommen. Etwas räthselhaft erscheint nur die Lustige Person. Man denkt zunächst an den Hanswurst der alten Komödie; aber da dieser von der Bühne schon vertrieben war, als Goethe seinen Faust dichtete, und von ihm auch keine Spur in der Tragödie „Faust" mehr zu entdecken ist, so möchte man wohl Anstand nehmen ihn in der Lustigen Person zu suchen.

Der Director wendet sich in Sachen eines Unternehmens, das er in Deutschland versuchen will, an seine beiden Gesellen, die ihm früher schon oft in Noth und Trübsal

beigestanden. Sein Unternehmen muss wohl neu sein, sonst würde er nicht in offenbarem Zweifel wegen des Erfolges sein. Sicher ist mit diesem Unternehmen die „Tragödie Faust“ gemeint, die bis daher nur auf dem Kasperle-Theater eine sehr untergeordnete und zweideutige Rolle gespielt hatte, in einer Improvisation, bei welcher die Katastrophe die Hauptsache war: wie der gräuliche Zauberer Faust schliesslich vom Teufel geholt wird. Aus solcher Komödie niedrigster Sorte eine grossartige Dichtung allerersten Ranges machen zu wollen, das war ein allerdings sehr bedenkliches Unternehmen. Und wenn da der Patron, der Theaterunternehmer, moderner der Director (der meist ein Theaterpächter ist, seitdem die Ansprüche des „gebildeten Publicums“, welches an theatralen Vorstellungen sich ergötzt, Häuser und Ausstattungen nöthig machen, welche ein Patron der guten alten Zeit nicht herzustellen vermöchte) an den Theaterdichter und die Lustige Person als die, welche ihm bisher schon in seinen Beängstigungen beigestanden haben, sich wendet, so scheint dies darum zu geschehen, weil diese ihm die Stücke liefern, die er auf seine Rechnung zur Aufführung bringt.

Der Theaterdichter schreibt Lust- und Trauerspiele, seine Worte werden dem Gedächtnisse eingeprägt und dann vorgetragen, wie's eben geht; — aber die Lustige Person! Nun, diese kümmert sich wenig oder gar nicht um den Dichter, sondern führt sich selber vor mit selbsterfundenen Schnurren und Possen, in den Zwischenacten oder auch mitten im Stücke, etwa wie jetzt ein Clown in der Bereiterbude, — nämlich wenn die Lustige Person ein rechtschaffener Hanswurst ist. Goethe hat ganz gewiss den Hanswurst noch vom eigenen Anschauen auf der Bühne gekannt, wenigstens in seinen letzten Ausläufern, die ja sogar noch jetzt in den beliebtesten Komikern zu erkennen sind. Das charakteristische Merkzeichen ist immer, dass nicht sowohl die Rolle als die eigene Persönlichkeit, wenn auch in verschiedensten Verkleidungen, vorgeführt wird, um die Aufmerksamkeit und den Beifall des zuschauenden und zuhörenden Publicums herauszufordern und damit hängt dann die Improvisation, das Stegreifspiel zusammen. Declamation und Improvisation sind die beiden Hilfsmittel eines Theaterdirectors von der alten Sorte der Patrone — erst später ist als drittes Mittel noch die Decoration hinzugekommen. Nun für die Declamation sorgt der Theaterdichter, für die Improvisation die Lustige Person, — sie sind die unentbehrlichen Gehilfen des Directors, zu ihnen aber gesellt

sich bald noch der Maschinist, wie wir erleben werden. Die eigentliche Triebfeder alles Thuns und Treibens des Directors, auch seiner neuesten Unternehmung, ist der Wunsch den Beifall des grossen Haufens zu erlangen, weil er lebt und leben lässt. Und der Director will leben, so gut und so lustig als irgend möglich. Darum fragt es sich für ihn, wie er es anfängt um mit seiner Unternehmung zu gefallen. Zwar er hat es verstanden die Aufmerksamkeit des Publicums auf dieselbe zu richten, aber die hochgespannten Erwartungen werden für ihn zu Verlegenheiten, denn sie können bei dem zu gewaltsamen Ausbrüchen geneigten Charakter des Volkes (der Menge, des grossen Haufens) ebensowohl gegen wie für ihn ausschlagen. Wohl versteht er sich im Allgemeinen darauf das Volk sich geneigt zu machen (den Geist des Volkes zu versöhnen), weiss auch, dass das Volk nicht durch allzuköstliche Geistesspeise verwöhnt ist, aber was ihn besorgt macht ist, dass die Leute schrecklich viel gelesen haben. Natürlich über das, was das Theater bringt und nicht bringt, bringen sollte, möchte und könnte, also Theaterrecensionen (Journale sagt der Director später) wie sie eben sind. Die haben das Volk schwierig gemacht, ihm schwer zu erfüllende, zum Theil sich widersprechende Forderungen in den Kopf gesetzt. Alles soll frisch und neu, dabei bedeutend und auch gefällig sein. Und da es das höchste Interesse des Directors erheischt, nämlich das Kasseninteresse, den Wünschen und Erwartungen der Menge zu entsprechen, so hat er seine beiden Gesellen zu Hilfe gerufen und wendet sich zunächst an den Dichter, welcher einen wunderbaren Einfluss auf die bunte Menge (auf so verschiedene Leute) auszuüben allein im Stande sei, mit der Bitte um kräftigen Beistand. — Aber den Dichter widert nichts mehr an, als eben die bunte Menge, welche der Director herbeigelockt sehen möchte; sie ist ihm zuwider, weil geistiges Wesen vor dem Anblicke der Rohheit flieht und die Seele widerwillig zur Gemeinheit sich herabgezogen fühlt. Und wenn der Dichter in seiner ablehnenden Antwort dagegen als den Ort, wo allein reine Freude blühe, ein stillfriedliches Dasein preist, in welchem Liebe und Freundschaft eine Welt des Segens dem Herzen schaffen und pflegen, so erkennen wir leicht, dass der Dichter, welcher dem Theaterdirector hier gegenübersteht, derselbe ist und sein soll wie jener, welcher die Zueignung (s. S. 20) gedichtet hat, denn auch dieser leitete

seinen innerlichsten Dichterberuf aus erster Liebe und Freundschaft ab, auf deren Wiederbelebung es für ihn bei dem vorliegenden Dichtwerke abgesehen sei. Mit anderen Worten: Goethe geht in dem „Vorspiel auf dem Theater" darauf aus seine Dichterwürde allen den Ansprüchen gegenüber, welche von anderer mehr oder weniger berechtigter Seite aus an ein Bühnenwerk gemacht werden können, festzuhalten und zu diesen Ansprüchen in ein bestimmtes Verhältniss sich zu setzen. Aber dass er dieses Bedürfniss nach Auseinandersetzung hat, beweist auch, dass Goethe bei der Schaffung seines Faust keineswegs mit Ignorirung oder Abweisung der Bühne ein sogenanntes „Lesedrama" herzustellen die Absicht gehabt hat. Im Gegentheil! Aber freilich zu einem auf Commando eines Theaterdirectors und zu dessen Bereicherung um jeden Preis arbeitenden Lohn-Scribenten hat er sich nicht hergeben wollen — das weist er verächtlich von sich ab, weil er darin eine Preisgebung innigster Empfindungen und Erfahrungen, edelster und keuschester Bestrebungen, an die wilde Gewalt des Augenblicks erkennt, während ein jedes Geisteswerk zur Reife und Vollendung meist einer jahrelangen Arbeit bedarf. Er will nicht, was freilich dem Theaterdirector als das Zweckmässigste erscheinen würde, das Glänzende herstellen, sondern das Aechte, welches durch seine Dauerhaftigkeit, seinen unverwüstlichen Werth für alle Zukunft der Menschheit bedeutungsvoll ist. — Solcher rein dichterischer Gesinnung tritt nun die Lustige Person entgegen. Sie will von der Nachwelt nichts wissen, weil sie eben nur ihr Ich vor Augen hat, welches ganz der Gegenwart angehört, also auch einzig nur mit der Mitwelt zu thun hat. Spass muss sein — das ist der Grundsatz des leichten Sinnes, der ohne Sorge um seine eigene und der Welt Zukunft der Gegenwart sich hingiebt und der seine Berechtigung in der natürlichen Existenz eines braven Knaben hat, die doch auch schon was freilich ist, aber nicht eben viel. In die gegenwärtige Welt als ein vollberechtigt mitlebender, mitirrender, sich mitfreuender einzutreten, sich an sie hinzugeben, und sie mit sich fortzureissen, das dünkt der Lustigen Person die würdigste und den besten Erfolg verheissende Aufgabe. Und das letztere ist sie gewiss. Um sie zu lösen hat man alle hohen Eigenschaften und Kräfte geistigen Lebens in Bewegung zu setzen, im Dienste der Gegenwart — (um einen grossen Kreis zu erschüttern) — wie

sie eben ist, d. h. der just herrschenden Mode, des Zeitgeistes, des gesunden Menschenverstandes, der sich über die Vergangenheit als Narrheit lustig macht um selbst für alle Zukunft sich zu offenbaren — als Narrheit. Die Lustige Person unterscheidet sich von der traurigen Person durch das Bewusstsein ihrer Narrheit, während die traurige Person dieselbe Narrheit für Weisheit hält. Man sieht, dass die Lustige Person im Grunde doch der alte Hanswurst ist, der darauf ausgeht mit der Welt sich einen Spass zu machen und mit sich der Welt: also zu leben von dem, der leben lässt, und so stimmt die Lustige Person vortrefflich zur Geschäftsmaxime des Directors. Und dieser stellt sich denn auch bereitwilligst auf die Seite seines Gesinnungsgenossen, jedoch ohne den Dichter aus dem Garne zu lassen. Mit der Lustigen Person allein ist für den Director nichts anzufangen, er kann den Dichter durchaus nicht entbehren, wie ein Koch mit Salz und Pfeffer keine Mahlzeit zu Stande zu bringen vermag, sondern dazu noch der Speisen bedarf. Dem Director liefert die Speisen der Dichter, die Lustige Person wird dann schon für das Gewürz, welches die Speise dem grossen Haufen der Gäste schmackhaft und verdaulich macht, sorgen. Da sehen wir, wer alles unter der Lustigen Person gemeint ist: der Darsteller überhaupt, der Schauspieler. Die grosse Menge nennt mit demselben richtigen Tacte, den unser Dichter bei der Namengebung „Lustige Person“ entwickelt, alle Schauspieler „Komödianten“. Lustige Personen sind's doch, wie trübselige Gesichter diese Menschendarsteller auch zeitweilig machen mögen: was würde aus ihnen ohne jenen Humor der Nachahmung, der den echten Schauspieler befähigt eine Rolle anzuziehen wie ein Kleid, und sich in dasselbe zurecht zu finden, wie schlecht und unbequem es ihm auch am Leibe sitzen mag; denn im Grunde kann doch der grösste mimische Darsteller nichts weiter, als der Welt zeigen, wie er es machen würde, wenn er unter den Lebensbedingungen dessen zu existiren genöthigt wäre, dessen Bild er uns vorführt. — Der Director knüpft an das, was die Lustige Person gesagt hat, nur an, um wie diese dem Dichter gute Lehren zu geben. Hatte die Lustige Person den Dichter ermahnt, brav zu sein, sich individuell gehen zu lassen, bei allem aber, was er sagt und sagen lässt, der Narrheit nicht zu vergessen, so erweitert der Director diese practische Anweisung noch durch die Regel, dass vor Allem im Drama viel geschehen müsse, denn das Publicum komme

ins Theater nicht blos um zu hören, sondern mehr noch um zu schauen, zu staunen, zu gaffen. Vieles, vielerlei und gleich in Stücken, damit jeder Zuschauer leicht das findet und sich auslesen kann, was ihm seiner Art und Stimmung nach zusagt. Das ist das richtige Recept für dramatische Sudelköche. Man kann das Alles, wenn auch mit ein wenig anderen Worten täglich in Hunderten von Winkelblättchen lesen, wie sie auf dem Miste jedes Städtchens gedeihen, das so glücklich ist eine „Schmiere“ zu besitzen. Mit diesem artistischen Ausdrucke bezeichnet man bekanntlich die schlechteste Sorte von Theatern, welche den täglichen Erwerb durch gefällige Dienste der niederträchtigsten Art bei denen suchen, die leben und leben lassen. Der Theaterdirector schlägt mit seinen Ansichten aller Kunst ins Angesicht. Nicht das Sehen ist die Hauptsache im Theater, sondern das Hören, und nicht das Geschehen, sondern das Handeln. Das Ohr ist ein geistigeres Organ, weil es zum Verständnisse führt, während das Auge der Täuschung preisgegeben ist; und nicht Ereignisse, Begebenheiten vorzuführen ist Aufgabe des dramatischen Dichters, sondern Thaten, die sich aus Absichten ergeben, für welche menschliches Wesen verantwortlich ist. — Wenn der Beifall der grossen Masse des Publicums als Kunsturtheil gilt, dann hat es mit aller Kunst ein Ende, es ist nur noch die Rede vom niederträchtigsten Handwerke, ja nicht einmal davon, sondern von Pfuscherei, welche für Kunstwerke Machwerke ausgiebt und zu Markte bringt, die keinen Werth haben als den zu zeigen, wie schlecht, roh, gemein der Geschmack des grossen Haufens, des reichen wie des armen Pöbels sei. Das ist es, was der Dichter der directorialen Kunsttheorie entgegen zu halten hat. Aber der Director lässt sich dadurch nicht irre machen an seiner vermeintlichen Weisheit. Er meint, seine Aufgabe sei die Kunst dem Volke gegenüber, wie dieses nun einmal sei, zu vertreten, und so habe er bei der Wahl seiner Mittel, um dies mit Erfolg zu thun, nicht sowohl nach der Würde der Kunst, sondern vielmehr nach dem Bedürfnisse und der Empfänglichkeit derer sich zu richten, welche das Theater besuchen und erhalten, bezahlen. Die Schilderung, welche der Director vom Theaterpublicum giebt, zeigt, wie gut er dasselbe kennt, wie genau er weiss, welche Bedeutung der Beifall dieses Publicums hat, den nicht er, sondern der Dichter in seinem Wahne von Menschenwürde, hinreissender Gewalt der Kunst, Erhabenheit des Künstlerberufs u. s. w. über-

schätzt. Wer dem Pöbel dienen und durch solchen Dienst Geld verdienen will, muss selbst pöbelhaft sein, und da der Vertreter der Kunst die Menschen nicht befriedigen kann (weil sie kein Bedürfniss nach wahrer Kunst haben), so muss er die Kunst gebrauchen um die Menschen zu — verwirren — sie irre zu machen an sich selbst. Solchen der Kunst und der Menschenwürde zugleich Hohn sprechenden Maximen gegenüber windet der Dichter sich in Verzweiflung an seinem Berufe. Aber er will lieber diesen aufgeben als sich selbst, als sein ihm von keinem Director, sondern von der Natur selbst verliehenes Menschenrecht, nämlich das Recht seine ihm individuell angehörige Wesenheit im Verkehre mit Anderen geltend zu machen und zu behaupten. Der Dichter bedarf der niederträchtigen Kunstgriffe des Theaterdirectors nicht um seiner Gewalt über menschliche Herzen gewiss zu sein, und hat darum auch nicht nöthig zu unwürdigen Diensten sich herzugeben. Der Dichter bewegt die Herzen und besiegt die Elemente. Während diese in der natürlichen Welt einen unablässigen wilden und wüsten Kampf mit einander führen, herrscht in der im Geiste des Dichters wiedergeborenen Welt Friede und Eintracht. Die Natur ist ein nimmer endender, sich ins unendliche bedeutungslos wiederholender Wechsel von Entstehen und Vergehen, von vorübereilenden Erscheinungen, und im Lebensverkehre der Kreaturen, auch der Menschen, wird ein widerwärtiger, friedloser Kampf ums Dasein geführt. Erst die Poesie (die dichterische Weltanschauung) entdeckt Ordnung, Zusammenhang, Uebereinstimmung in dem scheinbaren Wirrsal der Erscheinungen, und bringt den Einzelnen zum Einklange mit dem Ganzen, indem sie ihm als dessen Theil und Glied seine Stelle anweist, und bezieht die zuvor zusammenhanglos sich darstellenden Naturereignisse aufeinander, auf das eigene geistige Dasein und auf das anderer Wesen: Menschen und Götter. So wird im Menschen die Welt wiedergeboren, indem sie aus einer natürlichen zu einer geistigen, aus einer zusammenhanglosen zu einer in sich organisch geordneten, aus einer zeitlich bedeutungslosen zu einer ewig bedeutungsvollen, aus einer widerwärtig hässlichen zu einer beseligend schönen Welt geworden ist. Und der Mensch, in welchem solche Schöpferkraft sich offenbart, ist der Dichter.

Die Lustige Person, deren Ansichten von der Gegenwart eines braven Knaben durch die Behauptung des

Menschenrechtes von Seite des Dichters unwillkürlich Bestätigung gefunden hat, steht nicht an Alles anzuerkennen, was der Dichter gesagt, aber sie verlangt, dass man dichterische Geschäfte wie ein Liebesabenteuer treiben solle, d. h. naiv, nicht wie ein doctrinärer Schulmeister absichtlich. Ist Poesie ein berechtigter Standpunkt, so muss die geistige Innerlichkeit, welche sie zur Anschauung bringen will, in dem Gegenstande selbst schon drinstecken, nicht etwa blos willkürlich in diesen hineingelegt werden. Der Dichter schaut den Zusammenhang in der vor Augen stehenden Welt, und indem er auf denselben hinweist, ihn mehr oder weniger ins Bewusstsein der Menschen bringt, macht er das Stück Welt, welches er vorführt, diesen interessant; der Dramatiker erregt Furcht und Mitleiden, sagten die Alten. Aber es ist auch wahr, dass die Menschen der grossen Mehrzahl nach zuviel Licht auf einmal nicht vertragen können, weil es sie blendet; man muss ihnen bunte Bilder, aber wenig Klarheit, viel Irrthum und ein Fünkchen Wahrheit geben, um sie zugleich zu erfreuen und zu erheben. Die Poesie will naiv gegeben und naiv empfangen sein, und in die Menschen-Seelen kommt durch den Dichter nichts von Aussen hinein, sondern nur das, was in ihnen steckt wird durch den Dichter aufgeregt — ins Bewusstsein gebracht, und das Dichtwerk wird von Aussen aufgenommen, um im eigenen Innern mit sittlichem Ernste (— als melancholische Nahrung —) verarbeitet zu werden. Darum soll die Poesie an die Jugend sich halten, weil diese noch naiv, noch empfänglich ist; selbst im Werden begriffen, im innerlichen Gährungsprocesse, lässt die Jugend gern sich leiten und bestimmen, während das schlecht oder recht mit sich fertig gewordene Alter sich durch Einflüsse von Aussen nicht mehr gefördert, sondern nur noch gestört fühlt. Solchen die Berechtigung an der Stirne tragenden Anschauungen hat der Dichter nur noch nachgebend entgegen zu halten, dass um dieser Forderung zu genügen, er selbst auch noch jung sein müsse, denn die Jugend allein verbinde mit dem Drange nach Wahrheit die Lust am Truge und schaue darum ahnungsvoll in die noch unbekannte sie umgebende Welt. Die Lust am Truge ergiebt sich aus der Voraussetzung, dass in der Erscheinung das Wesen sich offenbare. Was heisst Jugend? meint dagegen die Lustige Person: es giebt eine leibliche Jugend und eine geistige Jugend; der ersten, die mit dem Leibe erblüht und hinwelkt, bedarf man auch nur zu

sinnlichen Bestrebungen und Genüssen, nicht aber zur Poesie. Zu dieser gehört die Jugendlichkeit des Geistes, welche dem Loose der Vergänglichkeit entrückt ist. Vielmehr kommt der Geist in seiner unverwüstlichen Jugendkraft erst im alternden Leibe zur vollsten Geltung bei dem Menschen, der ein Dichter ist, (denn die Uebung macht den Meister und zur Uebung gehört Zeit), er kennt das Ziel, aber er kennt auch die Irrwege, auf welchen die Menschen hinschweifen zu dem Ziele, getäuscht und sich selber täuschend, und eben darum ist der Dichter im Alter nicht kindisch, sondern nur noch ein wahres Kind, d. h. im Besitze ewiger Jugend. Da stossen wir wieder auf das „Werdet wie die Kinder, denn ihrer ist das Reich Gottes", auf welches schon die „Zueignung" (s. S. 21) uns hinleitete. Die wahren Kinder sind die geistig wiedergeborenen Menschen, welche die Aufgabe ihres irdischen Lebens erfüllt haben, im Gegensatze gegen die kindischen, welche untergehen in der Unmittelbarkeit des natürlichen Menschen, welche über das thierische Dasein nicht sich zu erheben, zum geistigen wahren und wirklichen Sein nicht zu gelangen vermögen. Was in der „Zueignung" lyrisch uns entgegengebracht wurde, erscheint im Vorspiele dramatisch auseinandergelegt; — und wie dort aus dem Wahne schliesslich die Wirklichkeit sich entpuppte, so stellt sich hier der in ihrer Unmittelbarkeit thörichten, am Schein sich erfreuenden, die wahre Kindschaft gegenüber, die sich zur Pflicht machen soll nach einem selbstgesteckten Ziele (— also bewusstvoll! —) mit holdem Irren hinzuschweifen — durch Nacht zum Licht — durch den Wahn zur Wahrheit.

Der Director hat der Verständigung zwischen dem Dichter und der Lustigen Person zugehört, ohne weiter was davon zu verstehen, als dass dieselben sich gegenseitig Complimente sagen, um sich schliesslich zu seinen Diensten nach Bedürfniss herzugeben. Die Laus bildet sich ein, andere Thiere hätten Haare, damit sie warm sitzen und sich behaglich satt fressen könne. Nun auch das ist ein berechtigter Standpunkt, auch ein Kampf ums Dasein! Der Director will: es soll ein starkes Getränk gebraut werden, weil Publicum es so haben wolle, und der Poet wird sich wohl entschliessen seine Kraft zu versuchen, weil er auf sie vertraut, nicht aber auf die schmachvollen Kniffe des Directors. Die Lustige Person hat die ihr zufallende Mittlerrolle zwischen Theaterdichter und Theaterdirector erfüllt; was würde aus dem Dichter,

wenn er nicht durch die Schauspieler über die Gemeinheiten der Directoren hinweggehoben würde! — Wenn der Theaterdirector, nachdem er noch einmal seine beste Hoffnung auf die Schaulust des Publicums gesetzt hat, seine beiden Gesellen zum Schluss auffordert in dem engen Breterhause den ganzen Kreis der Schöpfung auszuschreiten und mit bedächtiger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle zu wandeln, so findet dieses Vorhaben freilich durch die Tragödie gewissermassen Erfüllung, denn der „Prolog im Himmel“ beginnt die Tragödie, dann wird die „kleine und die grosse Welt“ durchwandert und schliesslich stellt sich der gefrässige „Höllenrachen“ dar, freilich ohne das in Aussicht gestellte Opfer verzehren zu können, so dass denn doch am Ende der Dichter noch sein Recht gegen den Theaterdirector behauptet. Wenn Interpreten die Ansicht ausgesprochen haben, dass Goethe die letzten Verse des Vorspiels wohl unter dem Eindrucke der 1794 erfolgten Aufführung der Mozart'schen Zauberflöte niedergeschrieben haben möge, und zur Erklärung der Wanderung durch Himmel, Welt und Hölle an die alte Mysterien-Bühne erinnern, (auf welcher aber Hölle, Erde und Himmel räumlich neben- resp. übereinander, nicht wie in Faust zeitlich nacheinander vorkommen), so würde mit mehr Recht auf ein anderes Gebiet hingewiesen werden können, auf welchem Goethe ebenso wie Mozart, der Componist, und Schikaneder, der Dichter der Zauberflöte, aber länger als beide (seit 1780) sehr wohl zu Hause war, auf ein Gebiet, das leider auch im Sinne des Theaterdirectors häufig gemissbraucht wird, auf dem auch Prospecte und Maschinen nicht geschont werden und wo von grossen und kleinen Lichtern und allen Elementen, sowie von einer Wanderung, die den ganzen Kreis der Schöpfung ausschreitet, in bedeutsamster Weise die Rede ist. Auch auf diesem Gebiete wird es schliesslich darauf ankommen, dass der Dichter Recht behalte gegen den Theaterdirector.

Der Sinn der ganzen dramatisirten Vorrede lässt sich kürzlich mit dem, was zwischen den Zeilen zu lesen ist, in die Worte zusammenfassen: ich weiss sehr wohl, was im Namen des Publicums von einem Drama verlangt wird, aber ich hoffe die bewältigende Kraft der Poesie zu erweisen, ohne dieser in ihrer Würde das geringste zu vergeben, und ich bin überzeugt, dass die wahre Kunst in ihrer Uneigennützigkeit und Rücksichtlosigkeit schliesslich eine grössere und

nachhaltigere Wirkung zur Förderung menschlichen Wesens hervorbringen wird, als durch alle Kunstgriffe und Kniffe eines Theaterdirectors, der den vulgären Anschauungen des ungebildeten und des gebildeten Pöbels huldigend nachläuft, je erreicht werden kann. Dabei aber deutet Goethe ganz bestimmt auf die bruchstückweise Veröffentlichung seines grossen dramatischen Dichtwerkes hin, indem er dem Theaterdirector die Mahnung in den Mund legt: Gebt ihr euch einmal für Poeten, so commandirt die Poesie! — Das Mögliche soll der Entschluss beherzt sogleich beim Schopfe fassen, er will es dann nicht fahren lassen und wirket weiter, weil er muss. Aber dieser äusserlichen Auffassung seines dichterischen Geschäftes stellt er (durch die Lustige Person) die tief innerliche gegenüber, dass es sich für den wahren Dichter darum handle ein bestimmtes, ihm vollkommen klar vor dem geistigen Auge stehendes Ziel doch schliesslich, wenn auch vielleicht auf wunderlich verschlungenen Wegen (— mit holdem Irren hinzuschweifen —) zu erreichen. Das Streben nach diesem Ziele zwingt ihn weiterzuwirken, nicht eine von Aussen an ihn herantretende Nöthigung. — Das Ziel, welches der Dichter des Faust seit einer Jünglingszeit bis in sein höchstes Alter ste-s vor Augen gehabt, zu erkennen und die Wege, auf denen sein Geist während eines langen gedanken- und ereignissreichen Lebens geschweift ist und uns nachlockt, als solche zu verstehen, die zu jenem Ziele hinführen, — das ist die Aufgabe, die wir nach Kräften und Möglichkeit zu lösen haben.

Prolog im Himmel.

(Vers 1—111.)

So kurz dieser Prolog ist, so grossartig bedeutungvoll ist er sowohl an sich, als speciell für die Tragödie „Faust“ in beiden Theilen. Er beweist speciell, dass der zweite Theil seinem wesentlichen Inhalte und seiner Tendenz nach dem Dichter von Anfang an (wenigstens aber seit der Niederschrift des „Prologs im Himmel“, der im J. 1808 zuerst im Druck erschien) vor Augen geschwebt und wesentlich von ihm beschlossen gewesen ist.

Das artistische Motiv zu diesem Prolog ist im ersten Kapitel des Buches Hiob enthalten. (S. S. 14.) Die dort geschilderte Scene wird dichterisch ausgeführt. Es erscheinen: der Herr, die himmlischen Heerschaaren, nachher Mephistopheles.

Mephistopheles ist der Name, unter welchem der Satan in der Tragödie „Faust“ vorgeführt wird. Man hat wohl gezweifelt, ob Mephistopheles identisch sei mit Satan, aber im Schlusse des zweiten Theiles wird diese Identität in nicht misszuverstehender Weise anerkannt, wie wir sehen werden. Das Wort ist ein sagenhaft überlieferter Name, über dessen Bedeutung man gestritten hat. Uns genügt, dass dieser Name an „Mephitis,“ den auch personificirt vorgestellten Pesthauch erinnert, den die Erde aus ihrem Innern an manchen Orten, zu manchen Zeiten, zum Verderben der Menschheit ausstösst. Diese Vorstellung passt ganz zu der Art, wie Mephistopheles sich selbst gelegentlich in der Tragödie schildert (z. B. Th. I. V. 1008 u. f.).

Die drei Erzengel treten vor und stimmen einen Lobgesang an. Raphael (der „Gewaltige“) verkündet den Gesang, in welchem alle Sphären, die Sonne und die übrigen grossen Weltkörper, wetteifern im Preise ihres Schöpfers und Beherrschers noch heute wie von jeher, indem sie ihre Kreisbahnen mit dem Brausen des Donners zurücklegen. Er sagt, dass die Engel aus dem Anblicke des also harmonisch

geordneten (in der Musik der Sphären erklingenden) Weltganzen, dessen Weisheit vollständig zu begreifen (— zu ergründen —) sie nicht vermögen, die Stärke unsterblichen Lebens schöpfen, indem sie dessen unvergängliche Schönheit und Herrlichkeit bewundern. Die Unergründlichkeit und Unbegreiflichkeit der Weisheit Gottes verleihet den denkenden und erkennenden Kreaturen (den Engeln) die Stärke ewigen Lebens und allen Werken des Schöpfers die Schönheit unvergänglicher Jugend. — Darauf schildert Gabriel (der „Verkündiger") die Erde, wie auch sie in die Harmonie der Sphären einstimmt, indem sie um sich selbst sich drehend den Wechsel von Tag und Nacht mit wunderbarer Pracht hervorbringt, so wie die Bewegung des Meeres (die Flut) erzeugt, welches am Felsengestade des Festlandes sich schäumend bricht, so dass Fels und Meer in den schnellen Lauf des Erdballs hineingerissen werden. — Endlich beschreibt Michael (der „Bekenner") wie zu Meer und Land (den bewegten) die Stürme sich gesellen, um im ungeheuren Wettkampfe gestaltend zu wirken, und wie mit der Gewalt scheinbaren Verderbens die dem Donner vorauseilenden Blitze sie begleiten, während die (über solchen Schein sich anbetend erhebenden) Engel das sanfte Wandeln des Tages des Herrn, die im schöpferischen Lichte sich offenbarende Güte Gottes schauen. Und nun vereinigen sich die drei Erzengel zur gemeinsamen Wiederholung des Schlusses des Gesanges, den Raphael zuerst angestimmt, welcher die Beruhigung der Erzengel über das auch ihnen gegenüberstehende Räthsel der Schöpfung in der Bewunderung der herrlichen und unveränderlichen Werke Gottes ausdrückt. Damit ist der Weg gewiesen, auf welchem die erschaffenen Geister ihrem Schöpfer gegenüber zur Seligkeit gelangen.

Im Gegensatze gegen die Erzengel, welche Weisheit, Stärke und Schönheit der Schöpfung bewundern und den Schöpfer als Herrn des Lichtes lobpreisen, tritt nun sogleich Mephistopheles auf, um ohne hohe Worte zu machen Gott mit der echt satanischen Bemerkung zu begrüssen, dass wenn er (Satan) pathetisch wie die Erzengel auftreten wollte, oder (— was noch schlimmer —) wenn er sein Leid (Pathos) klagen wollte, Gott nur lachen würde, wenn er überhaupt das Lachen nicht aufgegeben hätte: als ob Gott nur das Lachen über das Leiden seiner Kreatur verkniffe, um seiner Würde nichts zu vergeben; — als ob Gott die Bos-

heit spasshaft fände, wenn er sich's auch nicht merken lasse. Der Teufel lästert Gott, indem er dessen Schöpfung tadelt, indem er das Edelste und Beste, was Gott hervorgebracht, den Menschen, den er zum Ebenbilde seiner selbst geschaffen hat, verachtet, und zwar besonders desshalb, weil Gott ihm einen Schein des Himmelslichtes gegeben habe, das er benutze um unter jedes Thier sich herabzuwürdigen. Den kleinen Gott der Welt nennt der Teufel höhnisch den Menschen, weil Gott ihn zum Herrn der Erde gesetzt habe, um Gott selbst, den grossen Herrn der Welt, zu verhöhnen in seinem Bilde. Und um seiner frechen Bosheit die Krone aufzusetzen behauptet Satan dem allliebenden, allbarmherzigen Gotte gegenüber, er (der Teufel) finde die Erde so schlecht, dass er sogar Mitleid mit den armen Menschen habe und es aufgegeben habe sie zu plagen, weil die Erde denselben ohnehin Jammer genug bereite. Wie im Buche Hiob fragt nun der Herr den Satan: Kennst du meinen Knecht Faust, und Mephistopheles charakterisirt den Doctor Faust, den Himmel und Erde zu befriedigen nicht im Stande seien, und den er desshalb als ihm verfallen betrachtet, ihm, der ja auch mit Gottes Schöpfung nicht zufrieden ist, und gegen Gott sich zu erheben wagt. Gott gestattet die Versuchung des Menschen Faust, indem er voraussagt, dass dieser die Versuchung bestehen werde, weil er auch irrend nicht sich selbst untreu zu werden vermöge. Der sich selbst belügende Mephistopheles schmeichelt sich dagegen Faust zu sich herabziehen zu können, so dass der Fluch Gottes des Herrn auf denselben fallen werde, mit welchem dieser die Verführerin des Menschen, die berühmte Schlange im Paradiese getroffen: „Sei verflucht vor allem Vieh und vor allen Thieren auf dem Felde. Auf deinem Bauche sollst du kriechen und Erde essen dein Leben lang.“

In dem Zwiegespräche zwischen Gott und dem Teufel, welches im Sinne des letzteren die Form einer Wette über Faust annimmt: wem derselbe gehören solle, ob Gott oder dem Satan, sagt Gott ausdrücklich: es solle dem Teufel nicht verboten sein den Faust, so lange er auf der Erde lebe, auf seiner (des Teufels) Strasse zu führen. Und der Teufel antwortet darauf: damit sei er ganz zufrieden, denn mit einem Leichnam (also nach dem irdischen Tode) möge er ohnehin nichts zu thun haben, weil es ihm gehe wie der Katze mit der Maus. Die Katze, sagt man, er-

götze sich an den Todesqualen der Maus, darum lasse sie dieselbe immer wieder laufen, um sie aufs neue zu fangen und sie zu martern. Und in der That macht es Mephistopheles mit Faust nicht anders, wie wir sehen werden. Des Teufels Humor ist die Qual des lebendigen Menschen, den er laufen lässt, um ihm wieder nachzujagen und ihm neue Qualen zu bereiten. An der Begier, mit der Mephistopheles die Gelegenheit erfasst den Faust, welchen Himmel und Erde nicht zu befriedigen vermögen, seine Strasse zu führen, d. h. ihn zu quälen, so lange er auf der Erde lebt, zeigt sich auch, welche Bewandniss es mit der Lüge des Teufels hat, dass er die armen Menschen nicht mehr plagen möge. Achten wir aber darauf, dass es sich bei der Wette des Teufels mit Gotte nicht darum handelt, dass der Teufel hier dem Faust, aber dafür Faust drüben dem Teufel dienen solle, sondern einzig darum: ob es dem Teufel gelingen werde Faust durch die Qualen, die er ihm auf Grund seiner Unersättlichkeit anzuthun die Erlaubniss hat, von seinem Urquell abzuziehen, d. h. Gotte abwendig zu machen und damit in den ewigen Tod zu stürzen. Wer dem ewigen Tode verfallen ist, von dem weiss weder der Teufel, noch Gott, noch er von sich selbst. Dem Teufel liegt nicht daran seine Hölle zu bevölkern mit Menschen, sondern die Menschen zu vernichten, dieselben im Leben auf der Erde so zu leiten, dass ihr irdischer Tod zum ewigen Tode wird. Gelingt dem Teufel das, so triumphirt er, und er ist des Sieges gewiss, wenn es ihm gelingt den Menschen dahin zu bringen: Staub zu fressen mit Lust, d. h. in den irdischen Genüssen seine volle Befriedigung zu suchen und zu finden, und darüber alle Sorge um sein geistiges Wesen zu vergessen. Man sieht schon hier, welche Gestalt die Wette des Teufels mit dem Menschen Faust annehmen muss, der wir später als Gegenbild gegen die Wette des Teufels mit Gotte begegnen werden; aber man sieht auch schon klar, dass der Teufel sich selbst in seiner Dummheit belügt, wenn er meint, darum Faust zum Staub fressen mit Lust bringen zu können, weil Himmel und Erde ihn nicht zu befriedigen vermögen. Gerade deshalb weiss Gott, dass Faust auf dem richtigen Wege zu seinem ewigen Heile ist; aber den Teufel gelüstet wider den Stachel zu löken. Er denkt Faust mit Hilfe seiner Ungenügsamkeit zur Verzweiflung zu bringen, dass er sodann an dem Nichtigsten und Widerwärtigsten sich genügen und behagen lasse, und so dem ewigen Tode

verfalle. Der Teufel beurtheilt den Menschen nach sich, dem Geiste, der alles verneint, weil (oder trotzdem dass) er die Erfahrung von jeher gemacht, dass all sein Verneinen ein ganz vergebliches Treiben sei. (S. Th. I. V. 1008 u. f.) — Gott der Herr aber weiss, warum er den Menschen der Versuchung ausgesetzt: um ihn zu retten aus dem Tode, welcher die unbedingte Ruhe ist. Also aus dem ewigen Tode. Der Mensch soll nicht dem Tode verfallen, sondern leben, nicht als ein Knecht der Sünde und des Bösen, sondern als ein Gesell und Genosse der ächten Göttersöhne, um wie diese sich zu erfreuen der lebendig reichen Schöne, an das Werdende, welches ewig wirkt und lebt, sich hinzugeben, den Zweck des Daseins darin zu finden, dass er das, was in schwankender Erscheinung schwebt, mit dauernden (d. h. ewigen) Gedanken befestigt; oder mit anderen Worten: auf demselben Wege selig zu werden, welchen vorher die Erzengel in ihrem Gesange bezeichnet haben. Es kommt also wieder darauf hinaus: den Wahn zur Erkenntniss, den trügerischen Schein zur Wirklichkeit, die Zeitlichkeit zur Ewigkeit zu erheben. Die Tragödie wird also als Ganzes die Versuchung des Menschen vorzuführen und zu zeigen haben, wie der Mensch bei seinem unermüdlichen Ringen nach Freiheit instinctiv (im dunklen Drange) den rechten Weg zum Ziele geistigen Daseins findet; wobei dann Satan-Mephistopheles als dummer Lügner, Gott als der weise Ewig-Wahrhaftige offenbar werden muss.

Zum Schlusse noch ein Wort über das Verhältniss zwischen Gott und Teufel. Wenn Gott zum Schlusse seiner Rede die ächten Göttersöhne anredet und auffordert der Schönheit der Schöpfung sich zu freuen, so kann damit nicht auch der Teufel gemeint sein, weil dieser ja gerade durch seinen Widerwillen und Hass gegen die Schöpfung sich auszeichnet. Der Teufel muss also wohl ein „unächter Göttersohn“ sein. Aber vielleicht nehmen manche Leser überhaupt an dem Ausdrucke Göttersöhne Anstoss, da derselbe zu der monotheistischen Vorstellung von „Gott dem Herrn“ nicht zu passen scheint. Indess spricht das Alte Testament sehr viel von Göttern und Göttersöhnen und behauptet nur, dass Ein Gott vor allen anderen Göttern der Herr sei. Die ächten Göttersöhne werden die sein, welche dem in sie hineingelegten göttlichen Wesen treu geblieben sind, während die unächten sich selber und ihrem Schöpfer untreu geworden,

abgefallen sind durch den Neid. (Weisheit Sal. 2,24: „Durch des Teufels Neid ist der Tod in die Welt kommen.“)

Dass Gott den Teufel nicht hasst (wie er selbst sagt) ist der göttlichen Würde nur angemessen; für Gott giebt es nur irrende, die Wahrheit verleugnende, verneinende Geister. Gott, der die Liebe selbst ist, hasst den Teufel nicht, so wenig wie irgend eine andere seiner Kreaturen, ja er gönnt ihm, wie allen geschaffenen Geistern, die Selbstbestimmung, die Freiheit. Mit der Selbstbestimmung ist formell die Möglichkeit der Verneinung des Gotteswillens gegeben, so dass es also Geister giebt, welche Gotte sich feindselig gegenüber stellen. Diese durch sich selbst unseligen Geister fallen aber Gotte zur Last, indem Gott sie nicht aufgiebt, sondern zum Dienste anhält, so dass sie wider ihren eigenen Willen thun, was der Herr will. So schafft der Teufel wider Willen. Der Teufel bringt durch Behauptung des Scheines der Freiheit sich um die Wirklichkeit der Freiheit, und ist so der Schalk, d. h. das eingeborene knechtische Wesen mit allen zugehörigen Untugenden, das aber durch seine eigene Widerwärtigkeit sich selbst und Andere aufstachelt zum rastlosen Dienste, weil es muss — nicht anders kann. Wenn der Dichter Gott sagen lässt: der Schalk sei ihm unter all den Geistern, die verneinen, am wenigsten zur Last, so ist damit darauf hingedeutet, dass es auch noch andere verneinende Geister gebe, welche Gott lästiger seien als der Teufel. Wer damit gemeint sei, ergiebt sich aus dem Begrife des Schalkes, als des eingebornen knechtischen Wesens; es giebt auch herrschsüchtige verneinende Geister, welche nicht wie der Teufel Gott neiden und hassen, sondern dessen Rechte sich anmaassen und seinen Namen missbrauchen. Die sind Gotte wohl lästiger, als der Teufel selbst. Der Dienst, den der Teufel wider Willen verrichtet, besteht darin, dass er den Menschen aus der Geistesträgheit aufstachelt, weil der Teufel als solcher schaffen muss. Das ist ein Widerspruch, da ja der Teufel entschieden auf's Zerstören ausgeht (s. Th. I. V. 981 u. f.); aber der Teufel macht dafür auch die Erfahrung, dass er mit seiner Zerstörungswuth gar nichts auszurichten vermag; bezeichnet er sich doch selbst bei der ersten Begegnung mit Faust: als Theil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft. Der Teufel dient eben wider Willen Gotte, indem er durch seine Zerstörungssucht schöpferisch wirkt, weil er denn doch auch eine Kreatur Gottes ist, und

zwar eine geistige, ein Göttersohn, wenn auch ein abgefallener, unechter. Und der Teufel weiss das Alles trotz seiner Bosheit, er muss anerkennen, dass Gott der Herr ist, und thut dies nur boshaft so, dass er Gotte nachsagt: er spreche menschlich mit dem Teufel selbst, d. h. mit ihm (mit dem eingeborenen Teufel). Nach dem, was Mephistopheles über den Menschen gesagt, ist diess eine Gotteslästerung.

Aus dem „Prolog im Himmel" geht hervor, dass der Dichter in seinem Faust den Menschen uns vorführen wolle, welcher erfüllt vom Drange nach Gottähnlichkeit durchs Leben geht, irrt und fehlt, aber schliesslich doch zu einer Veredelung seiner selbst gelangt, welche ihn zuletzt entschieden sich abwenden lässt von allen Lockungen und Verführungen der Sinnlichkeit und ihn würdig und fähig erscheinen lässt der Errettung durch Gott, die bei seinem irdischen Tode sich vollzieht.

Blicken wir noch einmal auf die drei Stücke zurück, welche der Dichter seinem ganzen grossen Tragödienwerke (nicht nur dem „Ersten Theile") vorausgeschickt hat, so zeigt sich, dass die Zueignung die subjective Stellung des Dichters zu seinem Werke und ebenso des Lesers zu demselben kennzeichnet, dass das Vorspiel auf dem Theater die Form, und endlich, dass der Prolog im Himmel den Inhalt des Dichtwerkes feststellt, um möglichen Missverständnissen vorzubeugen und den Dichter zugleich mit seinem Werke allen möglichen Ansprüchen gegenüber zu rechtfertigen. Veranlassung zu dieser Auseinandersetzung lag in dem Umstande, dass auf die Volksbühne mit ihrer carrikirenden Darstellung des „Doctor Faust" die öffentliche Aufmerksamkeit gelenkt, zugleich auf den tiefen Sinn der Faustsage hingewiesen worden, und dass eine Reihe immerhin bedeutsamer, aber doch mehr oder minder misslungener Versuche zur dramatischen Behandelung der Faustsage schon vorlag, als Goethe angeregt durch diese Erscheinungen mit seinem Tragödienwerke sich beschäftigte.



Der Tragödie erster Theil.

1. Scene.

Nacht.

In einem hochgewölbten engen gothischen Zimmer Faust unruhig auf seinem Sessel am Pulte.

(Theil I. Vers 1—454.)

Faust im Selbstgespräche! Nachdem er alle vier Facultäten einer universitas literarum also das gesammte Gebiet der Wissenschaft durchstudirt hat, muss er sich selbst gestehen, dass er nicht klüger geworden sei. Magister, Doctor, Universitätslehrer hat er es nicht weiter gebracht als dahin: die Unmöglichkeit alles wirklichen Wissens zu begreifen. Freilich steckt in dieser seiner Selbsterkenntniss mehr Verstand als in aller Schul- und Kirchengelehrsamkeit, indem er über alle Vorurtheile und allen Aberglauben erhaben zu sein meint, aber er führt eben desshalb ein freudloses, trostloses, hoffnungloses Dasein — und ist dabei arm und machtlos. Um diesem elenden Dasein zu entrinnen hat er nun zur Magie (die Kunst Gold zu machen — Lebenselixire zu brauen — den Stein der Weisen zu finden — Geister zu citiren — am Ende gar einen Pact mit dem Teufel zu schliessen!) seine Zuflucht genommen, um auf diesem Wege womöglich zur Wahrheit, zur Erkenntniss des innersten Zusammenhanges der Welt zu gelangen. Die Magie ist die Kunst den Geistern (deren Dasein vorausgesetzt wird: warum soll es nicht ausser und neben den Menschengeistern noch andere, höhere und mächtigere Geister geben? —) Gewalt anzuthun, um sich die Mühe des Selbstsuchens und Selbsterkennens zu ersparen. So nimmt der zum Wissen des Nichtwissens durchgedrungene Vorurtheilslose zu dem thörichtsten Vorurtheile seine Zuflucht, täuscht sich selbst mit einer Lüge. Die Wahrheit hat man nur, wenn man sie erkennt. Wer sich der Magie ergiebt, der hält die Wahrheit für ein Ding, was man in die Tasche stecken kann um es zu besitzen. In dem Augenblicke, wo Faust den Entschluss ausspricht der Magie sich zu ergeben, wandelt ihn auch die Lust an dem Naturleben sich zu überlassen. Das ist ganz

folgerichtig, denn die Natur ist in der That die gegenständliche (geschenkte) Wahrheit, die Wirklichkeit, der um Wahrheit zu sein nichts fehlt, als dass sie erkannt wird. Faust hofft in der Natur des Umganges mit Geistern froh zu werden, die ihm die auf dem Wege der Wissenschaft vergebens gesuchten Geheimnisse mittheilen sollen. Der Naturgenuss soll ihm die Naturerkenntniss ersetzen. Der Grundirrthum, aus dem alle Magie hervorgeht, ist, dass der natürliche Mensch nicht weiss, dass er selbst und alles Natürliche dem Gesetze unbedingt (ausnahmslos) unterthan ist, dass er an seine eigene und an eine in der Natur gewaltsam herrschende Willkür glaubt. Er meint Gott zu lästern, wenn er ihn nicht über die Naturgesetze stellt, als ob die Naturgesetze etwas anderes wären als der vom Schöpfer in seiner Schöpfung vollzogene Wille, der nun als Gesetz ihr auferlegt erscheint. Faust will mit den Geistern reden wie ein Mann mit dem andern, darum hat er sich der Magie ergeben. Mit der Lust an der Natur erwacht in Faust auch der Widerwille gegen die Umgebung der Gelehrtenstube (— Rauch, Moder, Thiergeripp und Todtenbein —), welche ihn beängstigt und welche er als nutzlos verachten gelernt hat. Es drängt ihn hinaus ins weite Land, — aber bei diesem Gedanken ängstet ihn auch sogleich die Frage: wie er sich da zurecht finden werde in der weiten — weiten Welt. Ist er doch ein Gelehrter! Er streckt seine Hand nach einem Führer aus und ergreift ein von dem grossen Astrologen Nostradamus eigenhändig geschriebenes geheimnissvolles Buch. Das soll ihn den Lauf der Sterne lehren und wenn es den gelernt hat, so — meint er — wird er die Sprache verstehen, (die Sprache der Symbole — der Naturerscheinungen, die den Geist versinnbildlichen!) welche die Geister mit einander reden. Anstatt aber die Natur selbst sich anzuschauen, in sie sich zu vertiefen, den Zusammenhang ihrer Erscheinungen zu belauschen, starrt Doctor Faust die heiligen Zeichen an, welche weder die natürlichen Dinge selbst darstellen, noch das was deren Inhalt ausmacht, sondern nur Symbole dieses Inhaltes sind. Er starrt die Zeichen an und verlangt, dass die Geister, welche ihn umschweben (nicht in der Natur, sondern im Studirzimmer!) zu ihm reden sollen. Kein Wunder, dass wenn ein Geist zu ihm redet, dieser sein eigener Geist ist. Faust schlägt das Buch auf und erblickt das Zeichen des Makrokosmus,

also ein Symbol des im Weltganzen sich offenbarenden Geistes. Wenn er nun die Empfindungen ausspricht. welche in ihm erwachen, während er sich in den Anblick des Symbols vertieft, so redet allerdings aus dem Zeichen ein Geist zu ihm — nämlich sein eigener Geist, so dass er sich selber wie ein Gott vorkommt. Das Wort des Weisen geht auf diese Art in Erfüllung: die Geisterwelt ist nicht verschlossen; dein Sinn ist zu, dein Herz ist todt! — ja: die Welt des Geistes thut sich vor jedem Menschen auf, der mit offenen Sinnen und lebendigem Herzen um sich und in sich schaut. Wer freilich mit in Täuschungen befangenen Sinnen und mit im Tode des Wahns erstarrtem Herzen die Welt anblickt, für den ist und bleibt der Geist verschlossen wie in einem Grabe. Das Symbol führt den Geist, der in dasselbe sinnend und lebendig sich vertieft, zum ahnungsvollen Schauen einer wunderbaren und doch durch und durch geregelten, allumfassenden und segensreich wirkenden Weltordnung. Aber nicht weiter; das Zeichen bleibt ein Zeichen, ist nichts als nur ein Schauspiel, ist nie das selbst, was es bedeuten soll, — und so steigert sich in Faust durch seine Anschauung nur das schmerzlich empfundene Bedürfniss nach Genuss und Erkenntniss der Natur: er schmachtet nach den Quellen alles Lebens!

Faust schlägt unwillig das Buch um und erblickt das Zeichen des Erdgeistes, — also vom Makrokosmus wendet er sich zum Mikrokosmus, — von dem allumfassenden Weltgeiste zum beschränkten Erdgeiste. Der Erdgeist ist dem Menschen näher, verwandter, verständlicher, als der Weltgeist. Weil der Mensch auf der Erde heimisch ist, so weiss er das den Erdgeist vorstellende Symbol leichter, bestimmter zu deuten; Geist und Zeichen rücken einander für den Sinnenden und Denkenden näher, und das Zeichen geht für ihn über in die ihm bekannte Natur, so dass er bald nicht mehr weiss, ob der Geist aus dem Zeichen oder aus der Natur selbst zu ihm redet. Ist der Sinnende doch selbst ein natürlicher Mensch, und so weiss er nicht, ob er durch den Geist zur Natur oder durch die Natur zum Geiste kommt. Der Mensch kann ebensowohl die Natur in sich hinein, als aus sich heraus schauen, um sie als Geist kennen zu lernen.

Faust fasst das Buch und spricht das Zeichen des Geistes geheimnissvoll aus. Es zuckt eine röthliche Flamme, der Geist erscheint in der Flamme.

So sagt der Dichter, aber wie das Zeichen „geheimnissvoll“ ausgesprochen wird, sagt er nicht: ich meine, es wird Faust ausgesprochen! Dabei erinnere ich mich einer alten Geschichte, die vielleicht auch Goethe bekannt gewesen ist, und nach der Manier anderer Interpreten will ich die Geschichte erzählen, wenn auch nicht um zu zeigen, was Goethe bei der Erscheinung des Geistes sich gedacht habe, sondern was ich dabei mir denke, wenn ich sage: der Name des Geistes sei „Faust.“ Als Kinder erzählten wir uns, wenn man um Mitternacht mit einem Lichte vor den Spiegel trete, hineinschaue und dreimal seinen eigenen Namen ausspreche, so sehe man — den Teufel. Die Sache ist probat, ich will keinem rathen sie auszuführen, wenn er ein abergläubischer Mensch ist, es könnte ihm schlecht bekommen, so schlecht wie Fausten. Aber, wird man spöttisch sagen, dann wäre ja die ganze Unterredung Faust's mit dem Geiste nichts weiter als ein Selbstgespräch, gerade wie vorher dessen Expectoration beim Anblicke des Zeichens des Makrokosmus. Allerdings, — aber es giebt Selbstgespräche sehr erschütternder, ja zum Wahnsinn treibender Art. Um gleich hier eine Autorität für meine Auffassung anzuführen, weise ich darauf hin, dass später als der Teufel in der Gestalt des Mephistopheles dem Faust persönlich gegenübersteht, Mephistopheles dem Faust verräth, dass er bei der Scene, mit welcher wir es gegenwärtig zu thun haben, zugegen gewesen sei. (S. Th. I. V. 1225 u. f.) Also wäre der Geist, der Erdgeist — der Teufel. Nun, der Teufel heisst auch sonst: der Fürst dieser Welt, im Gegensatze gegen jene Welt, in welcher nicht er, sondern ein anderer regiert. Aber Faust erschrickt doch vor dem Geiste, windet sich vor ihm zitternd, furchtsam, wie ein Wurm im Staube; — wer wird sich vor ihm selber fürchten!? Ich meine jeder, der, bevor er noch die nähere Bekanntschaft seiner selbst gemacht hat, plötzlich wahrnimmt, dass er ein Geist sei. Solchen Leuten, die niemals ernstlich daran denken, dass sie Geister sind, kann so was allerdings nicht begegnen. Wenn der Mensch abergläubisch ist, so befindet er sich in der Stille der Mitternacht, bei unvollkommener Beleuchtung, in einer sonst ihm wohl ungewohnten geistigen Aufregung; da kann es ihm schon begegnen, dass er plötzlich als Geist vor seinen eigenen leiblichen Augen steht, besonders wenn er ein schlechtes Gewissen hat. Und Faust war — ein abergläubischer Mensch — er hat sich ja der Magie ergeben, — wie er selbst uns gesagt hat.

Es ist wunderbar, dass die Menschen aller Zeiten die Manie gehabt haben Geister zu sehen, und dass sie dabei dem einzigen Geiste, den kennen zu lernen sie Gelegenheit haben, in der Regel so weit wie möglich aus dem Wege gehen, tödlich erschrecken, wenn er ihnen einmal plötzlich in den Weg tritt, und in Angst gerathen, wenn sie veranlasst werden ihn sehen zu lassen. Und doch ist der einzige Weg zur Erkenntniss der Wahrheit, nach der wir alle uns sehnen, der, dass man sich selbst, seinen eigenen Geist kennen lernt. Die Furcht vor dem eigenen Geiste erklärt sich freilich daraus, dass der Mensch in seinem eigenen Geiste einen bösen Geist, den Teufel erblickt. Aber wie kommt der Mensch dazu? Weil der Mensch ein Gewissen hat, welches in jedem Augenblicke seines Daseins ein Urtheil über ihn abgiebt, und selten ein anderes, als dass er nicht so sei, wie er sein sollte. Aus der Misszufriedenheit mit sich selbst geht der Widerwille, die Angst vor sich selbst, der Schreck hervor, welcher den Menschen ergreift, wenn er sich plötzlich gegenübersteht als ein anderer.

Doch kehren wir zu dem Selbstgespräche Faust's zurück, welches für diesen selbst ebenso wie für uns die Form eines Gespräches mit dem Erdgeiste angenommen hat, um uns in dessen Dialektik zurecht zu finden. Faust fühlt sich dem Erdgeiste näher verwandt, von ihm ergrifen, ihm hingegeben, selbst dann noch als dieser ihm sich gegenüberstellt und unwillkürlicher Schauer ihn ergreift. Der Erdgeist offenbart sich in der unmittelbar herantretenden Naturerscheinung. Diese ist nun freilich kein blosses Schauspiel, sondern ein den Menschen anfangs (in der Kindheit und so oft er zum Stande der Kindheit zurückzukehren vermag) zu dessen eigenster Befriedigung Anfassendes. Aber im Kampfe mit der irdischen Welt, den Herz und Verstand zu führen haben, (immer hoffnungsloser bis es zum — meist faulen — Frieden der Resignation hommt) wird aus ihr ein gewaltsam Packendes, Unerträgliches, Vernichtendes, gegen welches alle Auflehnung des Menschen nichts ausrichtet, obschon dieser sich als Herr der Erde und somit als seines (des Erdgeistes) Gleichen zu behaupten sucht. Faust verlangt, dass der Erdgeist sich ihm enthülle — also er versteht ihn doch noch nicht trotz aller Verwandtschaft — du musst, du musst — schreit er mit der Angst der Verzweiflung: und kostet es mein Leben! Als aber der Geist ihm nun in der Flamme erscheint, vermag er dessen Anblick nicht zu

ertragen. Verächtlich blickt der Geist auf den Verzagenden, da rafft Faust sich gewaltsam auf um sich als Seinesgleichen ihm gegenüberzustellen, lässt sich auch durch die ergreifende Schilderung vom Wirken des Geistes in der Zeitlichkeit als Entstehen und Vergehen (— Geburt und Grab —) nicht abschrecken, bis ihn die Stimme des Geistes zurückschleudert: du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir! Da stürzt Faust zusammen mit dem Schreckensrufe: Nicht dir? Wem denn? Ich Ebenbild der Gottheit und nicht einmal dir? — Man sieht: viel Achtung hat Faust vor dem Erdgeiste nicht, trotz des Schreckens, den er ihm einflösst.

Aber gehen wir auf Faust's ironisch hochmüthige und zugleich tief schmerzliche Frage etwas näher ein. Welchem Geiste gleicht der Menschengeist? Dem Geiste, den er begreift! Das ist gewiss richtig, denn auf geistigem Gebiete ist gleichen und begreifen identisch. Schmeichelt sich aber der Mensch Ebenbild der Gottheit zu sein, so liegt nahe, dass er die Gottheit begreifen soll um den Geist zu finden, dem er gleicht. Aber sehen wir auch zu, was der Erdgeist nach dem, was er von sich selbst sagt, ist? Ich schaffe am sausenden Webstuhl der Zeit und wirke der Gottheit lebendiges Kleid! Hiernach wäre der Erdgeist die personificirte, d. h. als selbständiger Geist vorgestellte, in der Zeit vor sich gehende Erscheinung, welche nicht die Gottheit selbst, sondern nur deren Kleid — das sie verhüllende, verbergende und doch durch sie getragene, erfüllte und bewegte — darstellt. Wer das Kleid verstehen will, der muss zu erkennen suchen, was in dem Kleide steckt: der Erdgeist als solcher ist eben nicht zu verstehen, weil er gar nicht existirt, nichts als ein wesenloser Reflex des Menschengeistes ist, ein aus der Täuschung entspringender Wahn, von welchem der erkennende Menschengeist sich losmachen muss, um durch die Erkenntniss zur Wahrheit, vom Scheingeiste zum wirklichen Geiste zu gelangen, welcher das Kleid der Zeitlichkeit vor seinen Augen trägt: zur Gottheit, deren Ebenbild er ist. Aber man kann auch aus einem Kleide, — wenn es ein natürliches Gewand ist, kein Gemächt eines Schneiders, welches den Leib, der es trägt, in ihm nicht eigenthümliche Formen zwängt, — Gestalt und Eigenheit dessen erkennen, der es trägt; so kann die Erkenntniss der Natur schliesslich zum Begrife der Gottheit führen, aber nicht zum Verständnisse

eines anderen Geistes, eines Erdgeistes. Wenn der Geist, welcher in der Natur sich offenbart, specifisch verschieden wäre von dem Menschengeiste, so gäbe es keine Naturwissenschaft. Nur weil der Mensch in der Natur seinen eigenen Geist wiederfindet, kann er in ihr sich heimisch fühlen, sich in ihr zurecht finden, sie erkennen.

Faust löst in der vorliegenden Scene noch nicht das Räthsel, das er in seinem Rufe der Verzweiflung sich selbst aufgegeben hat, aber er gelangt bald ganz unmittelbar zu dieser Lösung. Mitten in seinem Jammerrufe wird er durch seinen Famulus Wagner gestört, den er selbst als den ärmlichsten von allen Erdensöhnen charakterisirt. Als er ihn an seinem Klopfen erkennt, ruft Faust: O Tod! Es wird mein schönstes Glück zu nichte! So hält Faust also den Abgrund der Verzweiflung, in den er durch die Erscheinung des Erdgeistes hinabgestürzt ist, für sein schönstes Glück und bezeichnet das, was ihn stört in der Hingabe an die Verzweiflung als — den Tod! Er trifft da instinctiv das Richtige. Der Tod ist die unbedingte Ruhe, welcher der Mensch so gern sich hingiebt, wenn seine Thätigkeit erschlafft (s. Prolog im Himmel V. 98 u. f.), aus welcher der Teufel ihn aufstacheln soll nach dem Willen Gottes (— der Erdgeist hat das eben gründlich besorgt —) und welche mit Wagner über Faust zu kommen droht. Wagner stellt sich dem an aller Erkenntniss auf dem Wege der Gelehrsamkeit verzweifelnden Faust gegenüber als der in behaglicher Selbstgefälligkeit der todten Gelehrsamkeit sich hingebende Gelehrte — als einer von den „Todten, welche ihre Todten begraben“. Wagner hat Fausts aus tiefster Brust sich losreissendes Jammergeschrei gehört und hält dasselbe für eine — Declamirübung! Auch er ist, wie Faust in seine Studirstube, in sein Museum gebannt, und bildet sich doch ein den Beruf zu haben eine Welt, die er nicht kennt, durch Ueberredung zu leiten! In dieser Selbstgefälligkeit lässt er sich durchaus nicht stören, als Faust ihm das jämmerliche Treiben der gelehrten Sudelköche mit den schärfsten Zügen schildert: wie sie ein armseliges Ragout zusammenbrauen aus den Ueberbleibseln von dem Schmause Anderer, längst vorübergegangener Menschengeister, und damit nichts zu Wege bringen als Bewunderung von denen, die nur erst den Schein geistigen Lebens haben: von Kindern und von Affen. Wagner bleibt dabei, dass nur die Declamation, der Vortrag den

Redner mache, und — was gäbe es grösseres, gewaltigeres, als einen Redner! Faust ist just nicht bei Laune mit solchen Fadheiten sich abzugeben, er sagt dem gelehrten Pinsel mit kaum misszuverstehenden Worten, dass er ein Hanswurst (— ein schellenlauter Thor —) sei, dass alle die Redensarten, mit denen so ein Redner um sich wirft wie ein Tischler mit Hobelspähnen, wie der feuchtkalte Herbstwind mit abgestorbenen Blättern, nichtsnutzige Waare sind. Aber das Alles, weil er es nicht leugnen kann, bewegt den Ehren-Wagner nur zu einem Seufzer über die Länge der Kunst und die Kürze des Lebens. Wäre das Leben des Menschen nur länger, so könnte er es in der Declamation, in der Fabrication schöner Redensarten, weiter bringen, und damit wäre der Menschheit geholfen. So behaglich dem armseligen Gelehrten zu Muthe ist, so wird ihm doch zuweilen bang bei dem Gedanken an die Kürze des menschlichen Lebens und die vielen vielen Schriften, die er durchzustudiren hat um den Zweck seines Daseins als Gelehrter zu erfüllen, und, indem man sich in den Geist der Zeiten versetzt, glücklich zu sein im Gedanken, nein, im stolzen Bewusstsein, so viel mehr zu wissen — es weiter gebracht zu haben — als die, welche vor uns als weise Männer gegolten haben, also in — Selbstgefälligkeit. Dieser Geist der Zeiten, von welchem Wagner faselt, ist ein naher Verwandter des Erdgeistes, wo nicht gar er selbst, mit dem Faust zuvor sich unterhalten hat, dem er sich so nah gefühlt und der ihn so unbarmherzig zurückgestossen hat: Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir. Jetzt sagt Faust seinem Famulus, der sich ihm wohl auch recht nahe fühlen mag: Was ihr den Geist der Zeiten nennt, das ist im Grund der Herren eigner Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln, also ziemlich genau dasselbe, was wir von dem Erdgeiste zu sagen uns gemüssigt sahen. Es läuft in beiden Fällen darauf hinaus, dass man den Geist nicht anders erkennen kann, als wie man ihn begrifen hat, indem man seines eigenen Geistes sich bewusst wird. So weist denn Faust den Wagner ganz im Einverständnisse mit dem vorher ihm so räthselhaft erschienenen Erdgeiste auf die Selbsterkenntniss als den einzigen Weg zur Erkenntniss des Geistes hin, wobei freilich der Erkennende über die seinem eigenen Geiste gezogenen Grenzen nicht hinaus kann, und jeder Versuch diese Grenzen zu überschreiten und der eigenen Erkenntniss Anerkennung

zu verschaffen in der grossen Masse, die für solche Erkenntniss nicht in sich selbst gereift ist, zum Verderben des sich offenbarenden ausschlagen muss, der auf diese Weise zum Märtyrer der Wahrheit wird:

> Die Wenigen, die was davon erkannt,
> Die thöricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten,
> Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten,
> Hat man von je gekreuzigt und verbrannt.

Auf wen das geht — mag leicht ein jeder Leser sich selbst sagen! Es giebt derselben mehr als Einen! —

Nachdem der selbstgefällige, auf seine Kenntnisse eitle und im Erbärmlichen allzeit vergnüglich weiterstrebende Wagner den ihn verabschiedenden Faust verlassen hat, giebt sich dieser den melancholischen Betrachtungen wieder hin, in welche die Zurückweisung, die er von Seiten des Erdgeistes erfahren, ihn gestürzt hat. Er führt zunächst den Gedanken weiter aus, an welchen er gleich im Momente seines Zusammenbrechens vor dem Erdgeiste sich angeklammert hatte, dass er als Mensch ein Ebenbild der Gottheit zu sein berufen sei. Aber dabei stellt sich unmittelbar heraus, dass sein so demüthig und bescheiden klingendes Bekenntniss des Nichtwissens und Nichtkönnens im Grunde auf eine alle Schranken des Menschenthums durchbrechende geistige Ueberhebung hinausläuft, denn es zeigt sich, dass er dem Anschauen ewiger Wahrheit schon ganz nahe sich gedünkt, schon die Fesseln des Irdischen abgestreift zu haben meinte, schöpferisch ein Götterleben zu geniessen sich versprach, als er jene harte Zurückweisung erfuhr. Dieser freche, sündhafte Uebermuth hatte ihn zu dem Entschlusse gebracht sich der Magie zu ergeben, und findet seine nothwendige Strafe, seine unvermeidliche Folge in dem ohnmächtigen Zusammenbrechen seines geistigen Wesens, welches ihn der Verzweiflung entgegentreibt. Er hat die Erfahrung machen müssen, dass er doch kein Cherub und kein Gott sei, sondern nichts weiter als ein Mensch. Und das meint er nicht ertragen zu können, weil er das ungewisse Menschenloos in seiner Hilfsbedürftigkeit, in seiner Ziellosigkeit, bei welcher Thun und Leiden, eins wie's andere, immer nur hemmend, nie fördernd auf das zeitliche Dasein einwirken, nicht begreift. Wohl tritt der Mensch ausgerüstet mit einem Schatze geistiger Wesenheit in das Leben, aber von Aussen drängt sich Fremdartiges an ihn heran (immer fremd und fremder Stoff: die Sinnlichkeit

mit Begierden und Leidenschaften, das Weltleben mit allen seinen Reizungen und Täuschungen) und um des Guten willen, das der Mensch erstrebt und sich aneignet, giebt er das Bessere, was er empfangen hatte, auf als eitel Trug und Wahn. So geschieht es, dass allmählig alle jene geistigen Gaben, die dem Menschen verliehen waren, auf denen alle Hoffnung seines Lebens beruhte, im irdischen Gewühle (im Treiben des Weltlebens) erstarren — ersterben. Die Resignation ist das Schicksal des Menschen, weil sein geistiges Leben mit all seinen hohen Erwartungen und Ansprüchen untergeht im alltäglichen Kampfe um ein Glück des Daseins, welches als nichtig und hinfällig sich erweist; und so geht er elend unter durch die Sorge, die in seinem Herzen sich einnistet, ihn um alle Freude und Ruhe bringt, durch Wahngebilde in immer wechselnden Gestalten ihn ängstigt, bis zuletzt aus dem Menschen ein erbärmliches Wesen geworden ist, welches vor allem, was in Wahrheit und Wirklichkeit gar keine Macht über dasselbe hat, bebt und in Jammer ohne Ende um das einzige Unvergängliche und Unzerstörbare (das Herrlichste), was ihm verliehen worden von seinem Schöpfer, zerfliesst.

Wir werden am Schlusse des ganzen Tragödienwerkes sehen, wie diese allgemeine und darum prophetische Betrachtung des menschlichen Daseins, welche im ernsten Seelenkampfe Faust's sich ihm aufdrängt (in Gestalt einer Verderben drohenden Flamme in seinem Bewusstsein auflodert), an Faust selber sich bewahrheitet, wie auch in seinem tiefsten Herzen, um schliesslich das Herrlichste, was der Geist empfangen, untergehen zu lassen im irdischen Gewühle, die Sorge sich einzunisten sucht (Theil II. Act V. V. 332 u. f.), und wie er den Kampf mit ihr aufnimmt und — nicht untergeht, sondern siegt. Aber jetzt, in der Scene, mit welcher wir uns soeben beschäftigen, ist Faust dem Untergange näher als der Rettung, denn seine Betrachtungen gipfeln in dem Ausspruche:

Den Göttern gleich ich nicht, zu tief ist es gefühlt,
Dem Wurme gleich ich, der den Staub durchwühlt,
Den, wie er sich im Staube nährend lebt,
Des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt.

Damit ist er allerdings der berühmten Schlange aus dem Paradiese (s. Prolog im Himmel V. 92) und dem Fluche, der sie getroffen, bedenklich nahe gerückt. Zwar denkt er nicht daran Staub zu fressen mit Lust, aber er giebt sich, was eben so schlimm, der Verzweiflung hin, weil ihm

die Lust des Daseins vorenthalten scheint, und wird von der Verzweiflung dem Selbstmorde, der unbedingten Ruhe, zu welcher die Erschlaffung der menschlichen Thatkraft (s. Prolog im Himmel V. 98.) hinzieht, zugetrieben. Indem Faust noch einmal sich umschaut in der ihn, den Gelehrten in seiner Studirstube, umgebenden Welt, schnürt ihm der Anblick das Herz zusammen wie zuvor, aber mit verschärfter Gewalt nach den Erfahrungen, die er soeben gemacht, nach den Betrachtungen, die er angestellt hat. Beim Anblicke der naturwissenschaftlichen Instrumente spricht er die Ueberzeugung aus, dass die Natur sich mit Hilfe derselben nicht erkennen lasse, weil sie sich nicht zwingen lasse. Die alte Naturlehre suchte der Natur Gewalt anzuthun und steigerte auf diesem Wege sich zur Magie. Was mit Hilfe von allerlei Geräth nicht gelang, das wollte man schliesslich eigensinnig mit Zaubersprüchen und dienstbar gemachten Dämonen der Natur abdrängen. Aber was Goethe den Faust sagen lässt, das drückt nicht seinen Standpunkt aus, sondern Faustens. Faust ist es, der sagt:

Geheimnissvoll am lichten Tag
Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben.

Goethe bemerkte dagegen zu Hallers Dictum:

„In's Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist;
Zu glücklich, wem sie nur die äussre Schale weist.“ —
„ „O du Philister du — Natur hat weder Kern noch Schale,
Alles ist sie mit einemmale!“ “

Freilich, wenn unser Dichter dem Faust weiter die Worte in den Mund legt:

Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben!

so lässt er ihn wenigstens negativ andeuten, welches seine (Goethes) eigene Ansicht über die Natur ist. Wer die Natur verstehen lernen will, der muss ihr nicht Gewalt anzuthun sich vermessen, aber er muss mit treuer Liebe sich ihr zuwenden und ihrer freiwilligen Gunst gewärtig bleiben. Auf diesem Wege ist die Naturwissenschaft das geworden, was sie jetzt ist. Die Natur ist so wenig neidisch wie ein Gott, sie offenbart sich gern, aber man muss Augen haben zum Sehen und Ohren zum Hören, und beides hat man, wenn man sie rechtschaffen, vorurtheilslos mit unbedingter Hingebung liebt. Die jetzige Naturwissenschaft hat auch Instrumente, aber nicht Folterinstrumente um die Natur zum Geständnisse zu bringen, sondern Instrumente, welche sie der Natur zum

freien Gebrauche anbietet, um durch sie ihre freiwilligen Offenbarungen dem Menschen, der sie liebt, verständlich zu machen, — Instrumente, die nicht der Natur, sondern den menschlichen Sinnen und dem Verstande Gewalt anthun, damit sie aller Willkür sich enthalten, sich nicht selbst täuschen und der Natur treu und gehorsam bleiben. Goethe selbst war so ein treuer Liebhaber der Natur, und sie hat ihn ihrer Offenbarungen gewürdigt, dass er ihr begeisterter Prophet geworden ist. — Doch man verzeihe diese Abschweifung, die ich mir nur erlaubt habe um gelegentlich darauf hinzuweisen, wie verkehrt es ist jede Auslassung, die ein dramatischer Dichter seinem Helden in den Mund legt um ihn zu charakterisiren, für dogmatische Aussprüche des Dichters auszugeben.

In seinem Jammer über die Widerwärtigkeiten seines Aufenthaltes wiederholt Faust die schon früher ausgesprochenen Klagen (Theil I. V. 45 u. f.), die darauf hinauslaufen, dass alles, was er als von seinen Vorfahren ererbtes Eigenthum besitze, nutzloser Brast sei, und spricht die Ansicht aus: es wäre besser gewesen, wenn er das Wenige, was sein Vater ihm hinterlassen, durchgebracht hätte, anstatt dasselbe als eine ihn niederdrückende Last mit sich zu schleppen, sein Dasein an das Unbrauchbare zu ketten. Ererbtes Gut, meint Faust, gehe erst dadurch in den wahren Besitz eines Menschen über, dass dieser es erwerbe, d. h. es seiner Eigenart, seinen Bedürfnissen gemäss verwerthe. Wie der Sohn ein Anderer ist als der Vater, so ist aber auch jeder Einzelne in jedem Augenblicke seines Daseins ein Anderer, und so hat jedes Ding nur den Werth für den Menschen, welchen dieser ihm augenblicklich zulegt. Auch das ist eine Sentenz, die allerdings Wahrheit enthält, dennoch aber in der zugespitzten Form, in welcher sie ausgesprochen wird, nur bestimmt ist den Seelenzustand, in welchem Faust sich eben befindet, anschaulich zu machen; keineswegs ein allgemein anwendbares Dictum eines grossen Dichters, wie es oft gebraucht wird.

In verzweifelter Stimmung umherschauend erblickt Faust auf einem der Regale, die ihn umgeben, eine Flasche und erinnert sich des Inhaltes derselben. Sie enthält schlummerbringendes, tödtliches Gift. Der Anblick der Phiole beruhigt Fausts Aufregung durch den Gedanken, dass es ja doch in seine Gewalt gegeben sei der Qual und Noth, in welcher er sich befindet, rasch ein Ende zu machen. Er

sehnt sich nach Ruhe, weil er die Lust zum vergeblichen Streben verloren hat, das Vorgefühl der ersehnten Ruhe kommt über ihn, als ob sein wie ein gewaltiger Strom aufgeregt dahinbrausender Geist nunmehr ins Meer sich ergiessen solle, wo er sich ausbreiten wird ins Unendliche, seine Wogen sich niederlegen werden zum glatten Meeresspiegel; der Flut wird die Ebbe folgen, der Nacht der Tag und ein glücklicher Fährmann mag Ueberfahrt finden aus dem Lande der Qual, das er hinter sich gelassen, zu neuen Ufern, zu einem Lande der Verheissung oder der Sehnsucht, das vor ihm liegt. Diese Vorstellung verklärt sich in Faust's Seele: ein Feuerwagen schwebt heran um ihn abzuholen, der bereit ist in den Aether sich zu erheben um einer höheren, überirdischen Thätigkeit entgegen zu gehen. Also er spiegelt sich selbst vor, dass ihm nicht das Leben überhaupt, sondern nur das zeitliche, irdische Leben verhasst sei, dass er nicht nach unbedingter, sondern nur nach bedingter Ruhe verlange, und so gelingt es ihm die feigste aller Thaten, den Selbstmord für einen besonderen Beweis von Tapferkeit auszugeben und zu rechtfertigen in seinem Bewusstsein mit schön klingenden Redensarten: es gelte durch Thaten zu beweisen, dass Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht u. s. w. Aber der Schluss löscht all den Glanz aus: Und wär es mit Gefahr in's Nichts dahinzufliessen! Also doch: unbedingte Ruh, — und die absolute Trägheit giebt sich für Grossthat aus! Ist der Mensch erst zu der Ueberzeugung gelangt, dass er nach dem irdischen Tode in Nichts zerfliesse, so ist der Selbstmord nichts weniger als eine Heldenthat, zumal es ja jetzt Mittel genug giebt ihn sogar schmerzlos zu machen. Daher kommt es auch, dass seitdem es Mode geworden die Ewigkeit als Nichts sich vorzustellen, der Selbstmord immer häufiger geworden ist, und es würden noch viel mehr Menschen zu diesem bequemen Aushilfemittel ihre Zuflucht nehmen, wenn die Mode Ueberzeugung, nicht blos Renommage wäre.

Um den Gifttrank einzunehmen langt Faust einen Krystallbecher herab und giesst den Inhalt der Flasche in ihn hinein. Der Anblick des Bechers erinnert ihn an seine Väter, an deren Freudenfeste, an seine eigene Jugend und stimmt ihn zur Wehmuth. Doch er hat sich vorgenommen sich heiter zu entschliessen und so erhebt er die Trinkschale gefüllt mit dem tödtlichen Saft, rühmt sich noch, dass er

ihn bereitet, ihn wähle (also dass er aus eigener Kraft frei in den Tod gehe) und bringt dem eben anbrechenden Morgen einen Festgruss dar mit dem letzten Trunke, den er zu geniessen im Begrife steht. Er setzt die Schale an den Mund, da erschallen draussen Glockenklang und Chorgesang. Sie verkünden Ostern, — das Auferstehungfest — Faust trinkt nicht — er hört dem Osterliede zu, welches ihm noch aus seiner frühen Jugend bekannt ist. Es feiert die Auferstehung des Herrn, durch welche dessen göttliche Mission bestätigt und damit das Christenthum, (der neue Bund) besiegelt worden. Obschon Faust wehmüthig bekennt, dass ihm der Glaube abhanden gekommen sei, der auf das Wunder sich stützt, das er selbst hervorgebracht hat, so fühlt er dennoch durch die Erinnerung an seine noch harmlose, im Glauben selige Jugend, wo er noch beten, vertrauen, hoffen konnte, sich zurückgerufen in das Leben, von dem er Abschied zu nehmen bereit war. Er hat den Morgen feierlich begrüsst und ein Auferstehungsmorgen ist für ihn aufgegangen, freilich ein anderer als der, dem er entgegensah, aber dafür ein mit all seinen süssen Reizen jugendlichen Lebens, wiedererwachender Lenzes-Schönheit und Freude ihm bekannter Morgen. Einst, wenn er als Knabe zur Osterzeit durch Wald und Wiesen schweifte, fühlte er mit tiefster Rührung unter Thränen eine Welt in seinem Herzen erstehen, — dessen gedenkt er bei den Osterliedern, — ihm wird zu Muthe wie damals, — sein kindliches Herz feiert seine Auferstehung, — wie einst quellen Thränen aus seinen Augen, — die Erde hat ihn wieder! — Bei den Klängen des Osterliedes vergisst er seine Selbstmordgedanken und fasst frischen Lebensmuth.

Die ganze Situation erinnert an jene lyrische Stimmung, welcher der Dichter in seiner „Zueignung" durch so bedeutungschwere Worte Ausdruck verliehen hat, und die austönt in den Versen (V. 29 u. f.):

Ein Schauer fasst mich, Thräne folgt den Thränen,
Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich;
Was ich besitze, seh ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.

Aber zugleich enthält die Situation auch eine Bestätigung des Ausspruches des Herrn in dem Prolog im Himmel (V. 86 u. f.).

Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohlbewusst.

2. Scene.

Vor dem Thore.

(V. 455—824.)

Spaziergänger aller Art ziehen hinaus.

Wir werden im auffallenden Gegensatze gegen Alles, was bisher uns dargeboten wurde, mitten hinein versetzt in das bunte Treiben eines ersten schönen Frühlingstages, wie er als Auferstehungsfest der Natur dem Osterfeste als Auferstehungsfest neuen Geisteslebens mit symbolischer Bedeutsamkeit entspricht und zugleich auch widerspricht. Allerlei Weltmenschen werden uns im wirren und doch anmuthigen Durcheinander vorgeführt, redend und singend, suchend und findend, in Gruppen sich zusammen paarend, unter ihnen endlich auch Faust mit seinem philisterhaften Famulus. Wie hebt sich da Faust ab mit seiner sinnigen Auffassung des Lebens und seiner unbefriedigten Sehnsucht, einerseits gegen die gemeine Menge der Menschen, welche dem Genusse der Gegenwart, wie schlecht oder wie reizend sie auch ist, sich hingiebt, und anderseits gegen den sterilen Gelehrten (Wagner), welcher Geistesfreuden in dem Nachbeten überlieferter Gedanken sucht, die Natur verachtet und nur an Abstractionen sich ergötzt, dabei aber doch in blindem Aberglauben so befangen ist, dass er nicht einmal solche Naturerscheinungen zu sehen vermag, aus denen der Aberglaube selbst hervorgegangen ist. Allem Aberglauben liegen nämlich natürliche Erscheinungen zu Grunde, die nur auf eine thörichte und willkürliche Weise abgeleitet, gedeutet und mit zukünftigen Ereignissen in Verbindung gesetzt werden.

Faust hat sich offenbar beruhigt, er hat einen offenen Blick für die Reize der Natur und das menschliche Treiben in gesunder Naivetät, und wir erfahren aus seinem Gespräche mit Wagner einiges Nähere aus seinem Leben. Er ist der Sohn eines Arztes und selbst Arzt. Der Vater war ein dunkler Ehrenmann, einer jener so häufig vorkommenden und im beschränkten Kreise gewöhnlich eines grossen unverdienten Ansehens sich erfreuenden Menschen, welche Wissenschaft und Kunst handwerkmässig mit redlichem Willen, aber gedankenlos in hergebrachter Weise treiben. So wird uns eine Andeutung von den alchymistischen Spie-

lereien, welche mit tiefstem Ernste zum Heile der Menschheit getrieben wurden, und Resultate ergaben, die als Verbrechen hätten bestraft werden müssen, wenn sie nicht bei den Unwissenden für Verdienste gegolten hätten. Unser Faust durchschaute die gemeinschädliche Gaukelei und suchte durch religiöse Mittel den alchymistisch-medicinischen zu Hilfe zu kommen, und man wird zugeben müssen, dass sein Beten und Fasten zum Heile der kranken Menschen wenigstens unschädlicher war und jedenfalls für sein sittliches Wesen besser zeugte, als die Giftbrauerei des Vaters und die Beflissenheit des Sohnes bei Vertheilung dieses Giftes.

Der Mensch besteht aus Leib und Geist und ist Seelenwesen sowohl dann, wenn der Leib den Geist, als wenn der Geist den Leib beherrscht. Diese Herrschaft des einen über den andern wird in ihrer Unmittelbarkeit als Trieb empfunden. Aber der sinnliche Genussmensch und der abstracte Gedankenmensch stehen einander in ihrer Einseitigkeit wie zwei Pole gegenüber, von denen jeder der Mittelpunkt einer Welt ist, und so stehen denn auch zwei Welten einander gegenüber: die concrete Sinnenwelt und die abstracte Gedankenwelt. Zwischen beiden Weltpolen bewegt sich der nicht einseitige, sondern ganze Mensch, wie Faust einer ist, zitternd, schwankend, hin- und hergerissen, unselig, genussunfähig zu höchster Qual, unbefriedigt in jedem Augenblicke seines Daseins, und schreit nach Erlösung aus seiner Qual. Glücklich sind nur die Philister, sowohl die der einen jener beiden Welten, als auch die der andern; — aber sie haben ihren Lohn dahin, indem sie schliesslich mit ihren Welten zu Grunde gehen, die beide Wahn sind und in leeren Schein sich auflösen. Dem ganzen Menschen, der nach dem Gleichgewichte zwischen Leib und Geist ringt, weil Wahrheit und Wirklichkeit nur in diesem Gleichgewichte zu finden sind, bei welchem der Leib als die Wirklichkeit des Geistes und der Geist als die Wahrheit des Leibes sich darstellt, dem Menschen von Fausts Art ist zu Muthe, als ob er zwei Seelen hätte, von denen die eine Befriedigung, Beruhigung sucht bei dem einen Pole, in der Sinnlichkeit, die mit klammernden Organen an die Welt mit derber Liebeslust sich hält; — die andere dagegen bei dem anderen Pole, in dem abstracten Denken, in den Gefilden hoher Ahnen, d. h. in der Erbschaft, welche die denkenden Menschen aller Vergangenheit ihren Nachkommen (zum Nach-Denken) hinterlassen haben, in der Gedanken-

arbeit aller Jahrhunderte. Aber hier wie dort fühlt sich der ganze Mensch in demselben Augenblicke, in welchem er angezogen wird, auch schon gewaltsam abgestossen, und fände einmal diese Abstossung, welche nur die Anziehung des anderen Poles ist, nicht statt, so würde er mit der Ruhe — den Tod finden, vor dem ihm, dem Lebendigen, schaudert, und so sucht er in seiner Angst sein Heil, wie ein Ertrinkender, der nach dem Strohhalm greift, in der Annahme, dass es Wesen, Geister, gebe, die ihm gleich sind, aber nicht wie der Mensch auf der Erde, auch nicht wie Gott und seine Heerschaaren im Himmel, sondern zwischen Himmel und Erde ihre Heimath haben; sie sollen ihn retten ins fremde unbekannte Land seiner Sehnsucht, in welchem er einen Frieden zu finden hofft, der nicht Tod, sondern Leben ist. Faust wünscht sich: er besässe einen Zaubermantel, der ihn forttrüge in fremde Länder, in welchen ein neues buntes Leben herrsche, also ein Leben, das nichts gemein hätte mit dem menschlichen Dasein auf der Erde; — schwebend zwischen Himmel und Erde, vor sich den Tag und hinter sich die Nacht (V. 734), der Sonne nach allezeit im Lichte, möchte er: wie der Kranich nach der Heimath streben (V. 746).

Das ist der Wunsch, der Geister beschwört, wie der gelehrte Wagner weislich warnend bemerkt, Geister — die Gespenster sind! Und die Gespenster erscheinen auch. Der Wünschende erkennt sie, der gemeine Sterbliche, obschon er steif und fest an sie glaubt, aber nicht. Was jenem, dem in seinen Einbildungen befangenen Magier (Spiritisten sagt man heutzutage) als ein Geist erscheint, als ein feuriges Gespenst, das magische Kreise um ihn spinnt, ist diesem, dem auf seinen gesunden Menschenverstand sich verlassenden Philister, ein Thier, ein dressirter Pudel, der mit seinem seelisches Wesen nachäffenden Gebaren einen weisen Mann allenfalls amusiren kann, aber nichts weiter. Es ist bemerkenswerth, dass der Dichter die nüchtern rationalistischen Bemerkungen über das Thier, welches zu Faust und Wagner sich gesellt, in das zopfig-philiströse Versmaass des Alexandriners (V. 795 u. 805 u. f.) kleidet.

---

3. Scene.

Studirzimmer. (A.)

(V. 825—1175.)

Faust mit dem Pudel hereintretend.

Der Anblick der Natur in ihrem Wiedererwachen aus langem Winterschlafe hat Faust beruhigt, seine wilden Triebe besänftigt:

> Es reget sich die Menschenliebe —
> Die Liebe Gottes regt sich nun.

Der quälende Widerspruch, der im Wesen des Menschen begründet liegt, findet Linderung und Lösung allein durch die Liebe, und zwar nicht sowohl durch die individuelle Liebe, als durch die allgemeine: die Menschen- und Gottesliebe. Diese Liebe, welche alle geistigen Wesen umschlingt als ein Zauberband, weil alle diese Wesen dieselben Denkgesetze, dieselbe Vernunft haben, steht daher im directen Gegensatze zu dem diabolischen Wesen, welches die Personification des innerlichen Widerspruches im menschlichen und überhaupt in allen geistigen Wesen ist. Als daher Faust im Selbstgespräche die Regungen der Menschen- und Gottesliebe laut werden lässt, regt sich störend der im Pudel hausende böse Geist — Mephistopheles. Und als Faust sogar die Erfahrung ausspricht, dass die stille Einkehr in sich selbst den Menschen durch die Selbsterkenntniss zur Vernunft, Hoffnung und Jugend zurückführe:

> Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
> Ach, nach des Lebens Quellen hin!

da weckt der dämonische Pudel mit thierischem Knurren den selig träumerisch in sich selbst Versunkenen zum alten Jammer. Der Teufel kann es nicht zugeben, dass im Menschen die bessere Seele erwache, dass es hell werde in seinem Busen, dass er auf dem Wege der Selbsterkenntniss seines wahren Ursprunges sich bewusst werde, dass er die Uebereinstimmung seines wahren sittlichen Willens mit dem ewigen Gotteswillen erkenne, sich selbst wieder achten, sich selbst wieder lieben lerne und so zum Frieden mit sich selbst, zur Ueberwindung des ihn unselig machenden Widerspruches in seinem Innern gelange; denn geschähe diess, so hätte der

Teufel jeden Anspruch auf den Menschen, jede Aussicht auf dessen Bewältigung und Vernichtung verloren.

Faust greift in seinem Drange nach Wahrheit, dessen er als Sehnsucht sich bewusst wird, nach der Bibel, als der Quelle überirdischer Offenbarung, aus der er ohne Zweifel schon früher Trost und Erhebung über seinen irdischen Jammer geschöpft hat, und zwar nach dem neuen Testamente, das er an einer von jeher als hochbedeutsam anerkannten Stelle aufschlägt: am Anfange des Evangelium Johannis.

Er macht sich daran den ersten Vers des Evangelium Johannis in sein geliebtes Deutsch zu übertragen. So ist er auf dem richtigsten und besten Wege der Erkenntniss, denn bei dem Versuche der Uebersetzung aus einer Sprache in die andere ist man genöthigt den ganzen Umfang des Begrifs, der durch ein zu übersetzendes Wort ausgedrückt werden soll, sich klar zu machen. Und enthalten die Worte der fremden Sprache eine Offenbarung, d. h. einen Wahrheit ausdrückenden geistigen Inhalt, so wird auf diese Weise der Uebersetzende dahin gelangen dieses Inhaltes nach seinem ganzen Umfange, seiner Höhe und Tiefe auf dem Wege folgerichtiger Gedanken-Entwickelung sich bewusst zu werden. Die Sprachen stehen nicht in dem Verhältnisse zu einander, dass je Ein Wort der einen Sprache durch Ein Wort der andern sich ersetzen liesse, sondern es gehören mehre Worte der andern Sprache dazu um Ein Wort der ersten nach seinem ganzen Inhalte auszudrücken, und desto mehre, je reicher dieser Inhalt ist. Die Stelle Joh. I, 1. ist eine der schwierigsten und räthselhaftesten des ganzen Neuen Testaments, eine Stelle, welche in der christlichen Dogmengeschichte eine grosse Rolle gespielt hat. Sie beginnt: *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος* (nach Luther: „Im Anfange war das Wort"). Es kommt also auf die Bedeutung des Logos an. Faust sucht nach einem vollgültigen Ausdruck und gelangt in seiner Gedankenentwickelung nach einander auf die Bezeichnung durch: Wort — Sinn — Kraft — That. Der nur eben angedeutete Gedankengang Faust's ist etwa folgender:

Die nächstliegende Uebersetzung ist (die luthersche): „Im Anfang war das Wort." Der Anfang, von welchem die Rede ist, ist nicht der Anfang irgend welches einzelnen Dinges, sondern der Anfang überhaupt, der Anfang aller Dinge. Dann ist das Wort, welches den Anfang gemacht hat, das Schöpferwort das Werde. Um aber den Anfang bewirken

zu können muss das Wort einen Sinn haben, der durch dasselbe ausgedrückt wird. Der Sinn ist Voraussetzung, aber doch nicht im Stande etwas hervorzubringen, was als seine Erscheinung gelten könnte. Der Logos ist also etwas tieferes als das blosse Wort, aber auch etwas gewaltigeres als der blosse Sinn. Freilich kommt der Sinn im Worte zur Erscheinung, aber das Wort enthält doch den Sinn nicht, sondern bedeutet ihn nur. Damit etwas den Sinn enthaltendes zu Stande komme, bedarf es der Gewalt, der Macht, der Stärke, der Kraft. Also wird Logos die Kraft, die Schöpferkraft bedeuten. Aber auch die Kraft genügt nicht als solche, sondern nur unter der Bedingung, dass sie activ werde, dass sie nicht nur der Möglichkeit, sondern der Wirklichkeit nach vorhanden sei, sich bethätige. Also: im Anfang war die That. Diese letzte Uebersetzung kommt als eine Offenbarung über Faust. Mir hilft der Geist, sagt er. — Halten wir fest: dass Faust in seinem dunklen Drange den rechten Weg suchend (vergl. S. 37.) mit Hilfe des Geistes (des Geistes, der von ihm selbst gefunden wird auf dem Wege von der Selbsterkenntniss zu dem Urquell alles Lebens) wie zu einer heiligen Offenbarung zu der Erkenntniss kommt: Im Anfang war die That. Die That als Anfang aller Dinge ist die Weltschöpfung, ist die That des Schöpfers, dessen Ebenbild der Mensch sein soll. Ist die That der Anfang der Welt des Schöpfers, so wird die That des Menschen auch wohl der Anfang der Welt des Menschen sein; d. h. der Mensch ist lebendig in seiner Welt durch seine That: Leben ist Bethätigung. In der That findet auch Faust den ersehnten Frieden seiner zwei Seelen (wie sich im zweiten Theile der Tragödie zeigt) und zugleich nicht den Tod, sondern das Leben, denn die That kommt nur durch das einträchtige Zusammenwirken von Geist und Leib zu Stande. Doch das sind jetzt nur Speculationen, die sich fast unwillkürlich aufdrängen, aber doch in ihrer Berechtigung noch der Begründung und Aussprache durch das Dichtwerk, mit welchem wir uns beschäftigen, bedürfen. — Jetzt erfahren wir nur, dass bei den Worten: Im Anfang war die That der Teufel in seiner Verkappung als Pudel es nicht mehr aushält. Der Pudel heult und bellt. Faust will ihn fortjagen, da reckt nnd streckt sich das Thier und ändert die Gestalt. Faust merkt, dass er es mit einer übernatürlichen Erscheinung zu thun habe und erinnert sich seiner Künste als Magier. Er beschwört die Erscheinung, damit sie sich zu erkennen gebe

als das, was sie ist. Er rückt ihr, weil er sie für die eines Elementargeistes hält, mit Salomonis Schlüssel zu Leibe. Wir wissen genug von Salomonis Schlüssel, wenn wir ihn in der Beschwörungformel betrachten, die Faust hersagt. Draussen auf dem Gange lässt sich, ehe es soweit (bis zur Beschwörungsformel) kommt, ein Geisterchor hören. Die Geister gehören, wie wir bald erfahren, zu Mephisto's dienenden Gesellen. Aber sie müssen wohl pianissimo singen, denn Faust hat sie sicher nicht gehört, sonst würde er mit Salomonis Schlüssel, der nur gegen Elementargeister, die als halbe Höllenbrut bezeichnet werden, gut ist, nicht erst einen vergeblichen Versuch machen. Die Geister sagen geradezu, dass da drinnen ein alter Höllenluchs gefangen sei, was Faust erst später entdeckt. Man kann sogar vermuthen, dass selbst Mephistopheles sie nicht höre, denn sie sprechen mit wenig Respect von ihm, — aber vielleicht ist das höllischer Hofton, und in Summa sind die offenbar diabolischen Geister doch zu Diensten ihres Meisters erbötig. Nun folgt die Beschwörung. Vier sind der Elemente, vier daher auch die Klassen der Elementargeister: dem Feuer entspricht der Salamander, dem Wasser die Undene, der Luft die Sylphe, der Erde der Kobold. Der Salamander soll als Flamme emporlodernd verschwinden, — die Undene soll sich zusammenziehen (das Wasser sammelt sich am tiefsten Orte und läuft dann als Bach, Fluss, Strom dem Meere zu) und vorüberrauschen, — die Sylphe soll zum leuchtenden Meteor werden, etwa als prachtvolle Feuerkugel dahinfliegen oder prasselnd verpuffen, — Kobold soll als Incubus, als Haus. geist, sich dienstbar erweisen. Die Bestie hinter dem Ofen thut nichts von alledem, was ihr zugemuthet wird. Da merkt Faust, dass er es nicht mit einer halben Höllenbrut zu thun habe, sondern mit einer ganzen: Salomonis Schlüssel wird bei Seite gelegt und dem Dämon das Zeichen, dem die schwarzen Schaaren sich beugen, (— das Bild des Gekreuzigten, der dem Teufel die Macht genommen! —) gezeigt, ja ihm mit dem dreimal glühenden Lichte (— der Dreieinigkeit! —) gedroht. Das hilft:

Mephistopheles tritt, indem der Nebel fällt, gekleidet wie ein fahrender Scholasticus, hinter dem Ofen hervor

Faust lacht: Des Pudels Kern ein fahrender Scholast! Ja, was ist ein fahrender Scholast? Da muss ich auch einmal eine gelehrte Anmerkung machen, weil ich

vielleicht einer der letzten bin, die noch aus eigenster Anschauung wissen, was ein fahrender Scholast ist. Ein fahrender Scholast ist ein auf den Bettel ausgesandter, oder ausgegangener Schüler einer höheren Schule (Gymnasium, Universität), ein gelehrter Schnorrer. Zu gewissen Zeiten wurden sie ausgeschickt, um für die Schule milde Beisteuern zu sammeln, in meiner Jugend trugen sie Schulprogramme aus um sich zu legitimiren, aber sie gingen auch auf eigene Autorität und eigene Rechnung auf solche Bettelreisen, machten wohl auch schlieslich einen Lebensberuf aus derartigen Fahrten. Die Polizei hat dieser romantischen Einrichtung schliesslich ein Ende gemacht. Zwar spukt sie noch hie und da in deutschen Landen, aber sie wird nirgends mehr geduldet. Immer musste solch ein fahrender Schüler sich gefallen lassen, dass er von denen, welchen er sich aufdrängte, examinirt wurde, damit sich zeige, wess Geistes Kind er sei. So examinirt denn auch Faust den, der sich ihm soeben als fahrender Scholast präsentirt. Aber freilich die eigenthümliche Art, in welcher sich dieser eingeführt, hat Faust bereits überzeugt, dass er es mit einem höllischen Geiste in der unscheinbarsten Vermummung zu thun habe. Er fragt daher nicht nach einer Legitimation, sondern nur nach dem Namen, ob er etwa Fliegengott (Beelzebub), Verderber oder Satan (Lügner) heisse. Wie nennst Du Dich? das ist in diesem Falle dasselbe gesagt wie: wer bist du? Mephistopheles antwortet ganz im Character der angenommenen Maske eines fahrenden Scholasten mit einer sehr gelehrt klingenden Floskel:

> Ein Theil von jener Kraft,
> Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

Auffälliger Weise ist das keine Lüge, sondern Wahrheit. Und doch ist diese Antwort eine echt teuflische. Wenn der Teufel von sich sagt, dass er stets das Gute schafft, so hält er selbst dies für die ärgste Lüge, die er auszusprechen vermag. Erkennte er selbst es als Wahrheit an, so hätte er durch sich selbst aufgehört zu existiren; er behauptet aber seine Existenz, indem er erscheint. Die in sich widerspruchvolle Definition, welche Mephistopheles von sich selbst giebt, ist ein Räthsel, das Faust mit den Worten löst:

> Du kannst im Grossen nichts vernichten,
> Und fängst es nun im Kleinen an.

Das Grosse ist die Wirklichkeit, das Kleine der Schein.

Doch sehen wir uns das Räthsel etwas genauer an. Mephistopheles docirt: Im Anfange war die Finsterniss, die aus sich das Licht gebar, das nun mit der Finsterniss einen Streit beginnt um Herrschaft und Reich, Rang und Raum. Mephistopheles meint, die Finsterniss müsse endlich siegen, denn das Licht sei an die den Raum erfüllenden Körper gebunden, von denen es ausgehe, von denen es aber auch aufgehalten werde. Da die Körper aber vergänglich sind, so meint er, werde endlich das Licht mit den Körpern zu Grunde gehen. Mephistopheles sagt: er sei der Geist der stets verneine, weil alles was entstehe auch zu Grunde gehen müsse, und so kämpfe er für die Finsterniss wider das Licht, und da er es nicht dahin bringen könne, dass Nichts entstehe, so zerstöre er das Einzelne, — arbeite also im Vergeblichen. In seiner Art hat mithin Mephistopheles recht, wenn er behauptet, er sei ein Theil der Finsterniss, und da die Finsterniss das Licht hervorgebracht hat, vom Lichte aber das Gute ausgeht, wie von der Finsterniss das Böse, so ist er

> Ein Theil von jener Kraft,
> Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

Die Geburt des Lichtes aus der Finsterniss ist das Prototyp des Fluches, der auf der Finsterniss ruht, und Mephistopheles selbst krümmt sich unter diesem Fluche: das unaufhörliche Werden, das nie sich erschöpfende Entstehen ist es, was ihn grimmt. Aber der Teufel ist ein Lügner; er belügt nicht nur Andere um sie zu bethören, sondern vor Allem sich selbst. Das zeigt sich in dem Widerspruche, in welchen er sich bei seiner Erklärung seiner selbst verwickelt, indem er sagt: er, der Theil der Finsterniss, welcher als das über alles Entstandene hereinbrechende Verderben sich manifestirt, habe sich die Flamme vorbehalten, aus der doch das Licht hervorgeht. Man braucht nur die Behauptung des Lügners umzukehren um der Wahrheit näher zu kommen. Nicht ist die Finsterniss das Ursprüngliche, sondern das allen Raum erfüllende Licht, und die Finsterniss entsteht erst mit den Körpern, welche das Licht abhalten und so mit ihren Schatten die Finsterniss hervorbringen. Also geht auch mit den Körpern die Finsterniss zu Grunde, nicht aber das Licht.

Für diesmal nimmt der Teufel Abschied. Bei dieser Gelegenheit lernen wir ihn als Pedant kennen, der er ist.

Das Pentagramma macht ihm Pein.*) Für uns ist diese Stelle bemerkenswerth nicht nur, weil durch sie der Umstand erklärt wird, wie Faust darauf kommt einen förmlichen Pakt mit Mephistopheles zu schliessen, sondern besonders darum, weil aus ihr auf den Zusammenhang zwischen Anfang und Ende der ganzen Tragödie ein Schlaglicht fällt. Mephistopheles sagt nämlich bei dieser Gelegenheit:

> s'ist ein Gesetz der Teufel und Gespenster:
> Wo sie hereingeschlüpft, da müssen sie hinaus.

Das sieht wohl so aus, als wär's weiter nichts als ein dem volksthümlichen Aberglauben entlehntes kleines Motiv, um etwa das gleich folgende Faust bethörende Gaukelspiel einzuleiten, das Mephisto zum Besten giebt, um sich für diesmal zu empfehlen auch wider Willen Faust's, der ihn zurückhalten möchte. Ja freilich, solche Kunstkniffe kommen bei den Poeten, welche dutzendweise zur Welt kommen um die Leute ein Weilchen zu amüsiren fürs liebe Geld, oft genug vor, aber bei einem Dichter wie Goethe erwachsen die künstlerischen Motive, deren er sich bedient, nicht von Aussen zufällig und willkürlich hinein ins Ganze des Kunstwerkes, sondern gehen aus diesem mit innerster Nothwendigkeit hervor. Wir erinnern uns, dass der Teufel zum Vorschein kam, als Faust bei seiner Bibelübersetzung bei dem Ausspruche anlangte: „Im Anfang war die That“. Nun: am Schlusse des zweiten Theiles (5. Act V. 517 u. f.) werden wir erleben, dass Faust als das Resultat seines ganzen irdischen Daseinskampfes ausspricht:

> Das ist der Weisheit letzter Schluss:
> Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
> Der täglich sie erobern muss.

Also das Endergebniss der Weisheit ist, dass die rastlose

---

*) Die fünf Diagonalen eines Fünfeckes, welche zusammen ein zweites Fünfeck einschliessen, geben das Pentagramma. Dieses Zeichen steht von Alters her bei den Magiern in Ansehn als Schutzmittel gegen widrige Dämonen, als welches dasselbe auch auf der Schwelle zu Fausts Studirzimmer Platz gefunden hat. In Rücksicht auf die fünf Zehen oder Spitzen, die es zeigt, und seine Wirkung nannte man es auch den Drudenfuss. Es sollte den Elementargeistern und ihren Verwandten (Druden, Elfen, Hexen) den Zutritt wehren. Die Pythagoräer sahen in dem Pentagramm die symbolische Andeutung ihrer heiligen Zehnzahl und Fünfzahl. Von ihnen rührt auch die Verwendung desselben als Gruss her, indem die fünf Buchstaben des Wortes *ΥΓΙΕΕ* (= prosit = zur Gesundheit!) zu den fünf Spitzen in Beziehung gesetzt wurden.

That als der Anfang des Lebens und der Freiheit anerkannt wird; — und dem Mephistopheles wird damit der Weg gewiesen, zu dem er wieder hinaus muss; und bei seinem Abfahren wird auch ihm von Geistern ein Lied gesungen, wie er's um sich zu befreien dem Faust singen liess, aber freilich aus einer anderen Tonart. So bestätigt sich an ihm selbst: 's ist ein Gesetz der Teufel und Gespenster: Wo sie hereingeschlüpft, da müssen sie hinaus.

Doch zurück zu unserer Scene. Faust möchte den Teufel, nachdem dieser einmal ins Garn gegangen, festhalten; aber der Teufel überlistet ihn. Er bietet sich scheinbar nachgebend an Faust mit seinen Zauberkünsten zu unterhalten und lässt alsbald durch den ihm gehorchenden Geisterchor einen Gesang anstimmen, der Faust in Schlummer einwiegt und mit allerlei sinnverwirrenden Träumen umgaukelt, die sich wunderbar zur Illustration durch phantasmagorische Nebelbilder eigenen würden, einen tiefern Sinn aber nicht haben und nicht haben sollen. Faust ist entschlummert und Mephistopheles, der Fürst und Herr alles Ungeziefers, befiehlt nun einer Ratte das störende Pentagramma, welches ihn gefangen hält, zu zernagen, damit es ihn passiren lasse.

Mephistopheles entweicht und Faust — nach einer beliebigen Pause — erwacht und meint:

> Dass ihm ein Traum den Teufel vorgelogen,
> Und dass ein Pudel ihm entsprang.

---

4. Scene.

Studirzimmer. (B.)

(Vers 1176—1718.)

Die vierte Scene schliesst sich der dritten genau an: an demselben Orte setzen Faust und Mephistopheles ihr gewaltsam abgebrochenes Gespräch fort; ja der freiwillig zurückkehrende Teufel tritt ganz als derselbe Pedant auf, als den ihn Faust am Schlusse der vorausgegangenen Scene kennen gelernt hat; hielt dort ihn ein Pentagramma zurück, so muss er jetzt sich Eintritt dadurch erbetteln, dass Faust sein Herein dreimal sagen muss. Der Teufel und alle

seine Gesellen sind Pedanten, wenn auch damit nicht gesagt sein soll, dass alle Pedanten des Teufels sind. Das Geschäft, welches in der dritten Scene verabredet worden, kommt in der vierten zur Ausführung, und auch dies wieder in der für den Teufel charakteristischen pedantischen Weise. — Es sieht fast aus, als habe sich Mephistopheles nur entfernt um sich umzukleiden, das Gewand eines fahrenden Scholasticus abzulegen und dafür das eines modischen edlen Junkers anzuziehen. Aber die Zerlegung der Scene ist dramaturgisch gefordert, so dass man zwischen der dritten und vierten Scene einen Actschluss annehmen muss. Bekanntlich hat Goethe selbst den ersten Theil seines Dichtwerkes nicht in Acte zerlegt; er hat dies im Gefühle den Regisseuren doch nicht entgehen zu können diesen überlassen. In der dritten Scene, wo Faust in erhobener Stimmung dem Mephistopheles gegenüberstand, ja wo sich herausstellte, dass dieser sein Gefangener sei, beherrschte Faust die Situation so sehr, dass der Teufel um jeden Preis loszukommen suchen musste um das Verhältniss umkehren zu können, damit der Pakt unter für ihn vortheilhafteren Verhältnissen abgeschlossen würde. Er erreicht dies äusserlich in der Weise, dass er jetzt — in der vierten Scene — als ein Gerufener, und wie sich gehört dreimal Gerufener, nicht mehr als ein zum Gefangenen gewordener Eindringling Faust gegenübersteht, und innerlichst dadurch, dass Faust jetzt in einer wesentlich veränderten Stimmung sich befindet, in jener uns und, wie wir bald sehen werden, auch dem Teufel bekannten pessimistischen Stimmung, auf welche Mephistopheles seinen Plan zur Verführung Fausts gebaut hat. Mit den zuletzt angeführten Schlussworten der dritten Scene ist Faust ganz auf den scheinbar so sicheren, und doch für ihn wie für jeden Menschen so hochgefährlichen Standpunkt des gesunden Menschenverstandes zurückgekehrt, auf welchem er gründlich Bankerott machen muss — um Faust sein zu können. Dieses verhängnissvolle Zurückfallen in die verzweiflungvollste Stimmung hat sich wesentlich vollzogen durch den alle Sinne aufregenden Zaubergesang mit seinen schliesslich in Nichts sich auflösenden Traumbildern, mit denen die dritte Scene schloss; aber ohne Theilung der Scene würde der Uebergang der Stimmung so gewaltsam vor sich gehen, dass dabei die poetische Wahrheit kaum sich festhalten liesse. — Wir begreifen, wie aus diesem Bankerott sich erklärt, dass Faust dahin gelangt jenen Pakt mit dem Teufel abzuschliessen

aus welchem sich weiter die ganze Tragödie entspinnt. Faust fühlt, dass ein geistiges, göttliches, schöpferisches Wesen in ihm sich lebendig regt, und kann es nicht ertragen, dass der die Welt beherrschende Geist ein anderer, ihm fremder, sein soll, dem gegenüber sein Geist machtlos ist:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen,
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach Aussen nichts bewegen.
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst.

Diese Stimmung ist ganz dieselbe, wie jene, aus welcher er vor dem Selbstmorde durch „Glockenklang und Chorgesang" am Ostermorgen errettet ward. Aus den folgenden Worten des Mephistopheles: Und doch hat Jemand einen braunen Saft in jener Nacht nicht ausgetrunken — geht hervor, dass Mephistopheles in jener Scene, in welcher Faust im Begrife stand sich selbst zu tödten, als Spion zugegen gewesen ist, oder wohl gar diese ganze Scene mit ihrem rettenden Schlusse veranstaltet habe. Das erste spricht Faust direct aus: Das Spioniren scheints ist deine Lust. — Das zweite ist ein Gedanke, der seine Seele ängstigend, verhängnissvoll durchfliegt, aber von ihm nur indirect ausgesprochen wird, nämlich durch den Gedankensprung, der in den Worten liegt: Wenn aus dem schrecklichen Gewühle ein süss bekannter Ton mich zog, den Rest von kindlichem Gefühle mit Anklang froher Zeit betrog, — so fluch ich u. f. — Logik ist das nicht, wohl aber Poesie, die logisch interpretirt lauten würde: „Wenn Glockenklang und Chorgesang, welche damals mich vom Selbstmorde zurückgehalten haben, nichts waren, als ein Trugspiel, dann fluch ich u. s. w." — Damit, sollte ich meinen, wäre alles gesagt, was etwa zum Verständnisse der Situation nöthig ist; aber ich habe erfahren, dass es Leute giebt, die gern genau wissen möchten, welche Rolle denn Mephistopheles in jener Scene, wo „brauner Saft, Glockenklang und Chorgesang" so bedeutsam hervortreten, nach der Intention des Dichters wirklich gespielt haben solle. Nun: Mephistopheles hat damals wirklich nur spionirt, nichts weiter, und wenn er sich vielleicht hier oder an einer andern Stelle*) die Miene giebt,

*) In der 14. Scene: Wald und Höhle, in welcher Mephistopheles zu Faust sagt: „Und wär ich nicht, so wärst du schon von diesem Erdball abspaziert." (S. Theil I. V. 2914 u. f.)

als habe er mehr gethan, etwa gar den Lebensretter gespielt, so ist dies eitel Lüge und satanische Verstellung.

Die trostlose Stimmung, welche Faust, wie wir gehört, ausgesprochen hat, steigert sich durch die boshafte Zwischenbemerkung des Mephistopheles zum leidenschaftlichsten Ausdrucke der Verzweiflung, weil Faust aus den spöttischen Andeutungen, welche Mephistopheles fallen lässt, den Verdacht schöpft, dass schon damals, als eine letzte Regung kindlich frommen Gefühls ihn übermannte, er nur ein Spiel dämonischer Gewalten gewesen sei, die ihn verderben wollen. Dieser höchste Ausdruck der Verzweiflung ist der Fluch, welchen Faust ausstösst gegen das Blendwerk, das die Menschenseele befangen hält, gegen die Ueberhebung des eigenen Geistes, gegen die verlogene trügerische Welt mit allen ihren eitlen Schätzen, gegen die Selbsttäuschungen des Menschenherzens: Liebe, Hoffnung, Glaube — Geduld. Aber wir dürfen, wie schon gesagt, nicht übersehen, dass Faust diesen entsetzlichen Fluch nicht apodiktisch, sondern hypothetisch ausspricht: „Wenn, sagt er, jene Töne, die mich an meine Jugend, an mein reinstes Glück erinnerten, teuflischer Betrug waren, so fluch ich!“ Aber er nimmt doch an, dass möglicher Weise jenes „Wenn“ die Wahrheit besage, und soweit ist auch sein Fluch bitterster Ernst für ihn. Der Fluch würde sogleich voll auf sein Haupt zurückfallen, Mephistopheles könnte seinen „Triumph aus voller Brust“ schon jetzt anstimmen, wenn nicht die Möglichkeit vorhanden wäre, dass Faust die von ihm durch seinen Fluch zerstörte Welt in sich selbst wieder auferbaute, d. h. dass er aus eigener Kraft von dem Irrthume sich befreite, in welchen die List des Teufels ihn verlockt hat, von dem Irrthume: es habe an jenem heiligen Ostermorgen ein satanisches Trugspiel mit seiner Seele stattgefunden. Das besagt der Geisterchor, welcher von unsichtbaren Sängern ertönt als Antwort auf seinen Fluch. Dieser Geisterchor verlangt schliesslich von Faust, dass er um die von ihm zertrümmerte Welt wieder aufzubauen neuen Lebenslauf beginne und verspricht, dass dann neue Lieder ertönen sollen. Wir werden in der That erfahren, dass Faust am Ende seiner Irrfahrten den aus seinem tiefsten Innern als Resultat alles seines Strebens erwachsenden Entschluss fasst „neuen Lebenslauf zu beginnen“, und wir werden auch die Lieder von Geisterchören hören, die darauf ertönen: Lieder „himmlischer Heerschaaren“. (II. Theil.

5. Act. V. 618 u. f.) Auch der in der jetzt uns vorliegenden Scene unsichtbar erschallende Geisterchor gehört nicht, wie man allgemein angenommen hat, den bösen, sondern den guten Geistern an. Er ertönt nicht wie jener Chor, durch welchen die Geister den Faust in Schlaf und Traum lullten, auf Befehl des Mephistopheles, sondern von selbst, und wird von Mephistopheles nur mit satanischer Klugheit benutzt um Faustens sich durch Lüge besser zu vergewissern. Freilich sagt, nachdem der Chorgesang verhallt, Mephistopheles ausdrücklich: Dies sind die Kleinen von den Meinen. Um das zu verstehen fragt sich, wer im Sinne des Mephistopheles „die Grossen von den Seinen" sind. Doch wohl die mehr Teufel sind als diese Kleinen. Bei anderer Gelegenheit sagt Mephistopheles von den himmlischen Heerschaaren: „es sind auch Teufel, doch verkappt" (s. II. Theil 5. Act. V. 638), und das ganz entsprechend dem, was anderseits dem Teufel nachgesagt wird: „er ist auch ein Engel, nur ein gefallener." (Vergl. S. 37.)

Der Teufel ist ein Lügner. Wer das noch nicht wusste, kann es gleich aus der Interpretation erfahren, welche Mephistopheles dem Geisterchore anhängt:

> Höre, wie zu Lust und Thaten
> Altklug sie rathen.

In dem keine Spur teuflischer Gesinnung, sondern nur wehmüthige Theilnahme und Mahnung zur geistigen Wiedergeburt ausdrückenden Chorgesange war von Beginn eines neuen Lebenslaufes die Rede, aber nicht von Lust und Thaten. Und noch weniger locken die Geister den Faust aus der Einsamkeit in die Welt, wie der Teufel lügt, sie haben vielmehr, wie sie sagten: die Trümmer der von Faust zerschlagenen Welt ins Nichts hinübergetragen; — Faust hat seine eigene Welt, nicht Gottes Welt zertrümmert — und wenn sie Faust auffordern die Welt in seinem Busen wieder aufzubauen, so verweisen sie ihn damit ausdrücklich in die Einsamkeit des eigenen Herzens, um da eine neue Welt erst wieder zu schaffen. Nicht nur der uns eben vorliegende Ausspruch des Mephistopheles, sondern noch viele andere Aussprüche, die der Dichter in dessen Mund gelegt, werden nur allzuhäufig als vom Dichter ernsthaft gemeinte Wahrheiten genommen, wohl gar mit grosser Selbstgefälligkeit als unfehlbare Aussprüche des Dichters citirt. Das hat zu vielen Missverständnissen geführt, denen gegenüber man aber nur sagen kann, dass je handgreiflicher

die Lüge, desto grösser der Glaube der Dummen ist: und darum eben lügt der Teufel: weil er auf die Dummheit speculirt. Damit hat er denn auch erzielt, dass ein gerühmter Interpret des Faust dem Mephistopheles bei Gelegenheit der vorliegenden Scene die Sittencensur ausgestellt, er „biete dem Faust als freundlicher Tröster seine Dienste sehr bescheiden an.“ Der Trost, den Mephistopheles bietet, ist der Rath die Gesellschaft aufzusuchen und wäre es die schlechteste. Aber das sei nicht so gemeint, als solle Faust mit dem gewöhnlichen Menschenpack sich abgeben, er, der „edle Junker“ (als solcher ist Mephistopheles ja aufgetreten), der nicht zum Pack gehöre, wenn er auch keiner von den Grossen sei, z. B. kein fürstlicher Herr, biete sich ihm zum Gesellen, und falls seine Dienste Beifall fänden, zum Diener und Knecht an. Also Menschenverachtung und Erniedrigung unter die Gemeinheit — das ist der „freundliche Trost“, den der Teufel bietet; und freche Ueberhebung, dass er nicht einmal die Maske eines Grossen der Erde vorzunehmen brauche, sondern nur die eines edlen Junkers, um ein würdiger Geselle des mit innerster Berechtigung nach der Krone der Menschheit (V. 1450) strebenden Faust zu sein, — ist die gerühmte „Bescheidenheit“ des Mephistopheles. Faust, der den Teufel besser durchschaut, als die Dummen, welche demselben Glauben schenken, fragt sogleich: was dagegen von ihm verlangt werde, denn der Teufel sei ein Egoist. Da spricht Mephistopheles mit dürren Worten: Hier dien' ich dir, drüben du mir. Und wie ehrlich das klingt, ist es doch wieder eine Lüge. Für den Teufel giebt es kein Hüben und Drüben, das ist eine nur menschliche Erfindung, weil die menschliche Vorstellung Zeitlichkeit und Ewigkeit in einen unaufhebbaren Gegensatz stellt, anstatt Zeitlichkeit und Ewigkeit in einander aufgehen zu lassen. Der Teufel will Faust in Ewigkeit verderben, und Faust hat ganz Recht, wenn er auf das Geschwätz von „Hüben und Drüben“ antwortet: „wenn diese Welt, welcher er (Faust) angehört, vom Teufel zertrümmert werde (man beachte wohl: vom Teufel — nicht von Faust!), so sei jede andere, als ein Drüben bezeichnete, Welt für ihn gleichgültig.“ Wenn die Ewigkeit nicht auch in der zeitlichen, irdischen Welt enthalten ist, so existirt sie auch nicht für den Menschen, welcher ein Kind dieser Welt ist. Und trägt der Mensch vermöge seiner Geistigkeit die Ewigkeit in sich, so ist mit dem Menschen die Ewigkeit in die Zeitlichkeit eingetreten. Als aber Mephistopheles dem

Faust Wunderdinge von seinen Künsten verspricht, so erhebt sich Faust in seiner ganzen ewigen Menschenwürde über den armen Teufel, der einen Menschengeist gar nicht zu fassen vermag, weil er (der Teufel, der ein Lügner ist) nichts gemein hat mit Ewigkeit, Wahrheit und Wirklichkeit. Was der Teufel bieten kann, ist eitel Lug und Trug. Dieser leugnet dies auch gar nicht, aber er behauptet, dass Faust am Ende, wie er selbst, auch an solchen Gaben (an Lug und Trug) Gefallen finden werde. Dem widerspricht Faust, indem er dem Teufel die Wette bietet, dass der letzte Tag für ihn (Faust) erschienen sein, also dass er dem ewigen Tode verfallen sein solle, wenn dem Teufel gelinge ihn mit Genuss zu betrügen. Faust articulirt die Wette noch auf das Bestimmteste:

> Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile doch, du bist so schön!
> Dann will ich gern zu Grunde geh'n, — —
> Es sei die Zeit für mich vorbei.

Also nicht um Hüben und Drüben, Oben und Unten, Freiheit und Knechtschaft handelt es sich, sondern um Sein oder Nichtsein! Ganz entschieden weist Faust die Vorstellung von sich ab, als ob er auf Erden Herr des Teufels, und in einer andern Welt Knecht des Teufels sein solle, indem er im Widerspruche mit dieser Vorstellung ausdrücklich sagt: „Ich habe mich nicht freventlich vermessen, nämlich, indem ich die Wette angeboten (so wie geschehen), sondern ich weiss, dass ich, wie ich beharre, d. h. so lange ich in dem mich zur Verzweiflung treibenden, keinen mir genügenden Genuss gewährenden Jammerleben verbleibe, Knecht bin, gleichgültig wessen Knecht. Was Faust begehrt, ist die Freiheit, und diese soll nie für ihn erscheinen, er soll untergehen in Knechtschaft, wenn dem Teufel gelingt, ihm Wohlgefallen und Beruhigung abzulocken bei den Gaben, die er zu bieten vermag. Nachdem das Bündniss mit dem Teufel, der Pakt, die Wette geschlossen, verbrieft und besiegelt ist, führt Faust den Gedanken, dass er auf Erden dem Teufel diene, nicht dieser ihm, noch weiter aus, indem er ausspricht, dass er dem Teufel sich ergebe, weil ihn der grosse Geist verschmäht, ihn zu den Teufeln herabgestossen habe, und dass er diesen Schritt thue, um zu beweisen, dass er nicht in diese niederträchtige Gesellschaft gehöre, dass sein Streben ein höheres sei, welches ihn einer besseren Gemein-

schaft würdig mache. Vor wem soll dieser Beweis geführt werden? vor wem anders als vor jenem grossen Geiste, von dem Faust sich verschmäht achtet. Und wer ist der, dessen würdig Faust sich erweisen will? Nun wieder: wer anders als eben jener grosse Geist! Faust weiss aber auch, dass es dabei nicht blos um ihn, den Einzelnen, sich handelt, sondern um alles, was Mensch heisst. Bewusst will Faust den Jammer der ganzen Menschheit auf sich nehmen, sein eigenes Selbst zur Menschheit erweitern und mit der Menschheit untergehen, wenn sie zum Untergange bestimmt ist, — wenn der Teufel, der Vater der Sünde, der Zerstörer, das personificirte Böse triumphiren sollte, wenn die Lüge sich als die Wahrheit erwiese — und also die Wahrheit zur Lüge würde. Man hat die allgemein menschliche, die prototype Bedeutung Fausts im Sinne Goethes neuerdings bezweifelt; die Worte, die Goethe Faust in den Mund gelegt, sprechen diese Bedeutung aber mit unzweifelhafter Klarheit aus. — Die Expectoration Fausts benutzt Mephistopheles um seinem Zwecke dadurch näher zu rücken, dass er Faust, welcher sich vom grossen Geiste verschmäht erachtet, dahin zu bringen sucht Gott zu hassen, der die Welt des Lichtes, des ewigen Glanzes für sich genommen, die Teufel in die Finsterniss gestossen und die Menschen mit der Qual des steten Wechsels zwischen Tag und Nacht heimsuche. Mephistopheles will den Faust um ihn zu besiegen dahin bringen: aufzugeben seine Menschheitspläne, sein Märtyrthum für die Menschheit, seinen Beweis, dass er durch die Gaben des Teufels sich nicht verlocken lasse auf die Ansprüche zu verzichten, welche er nach seinem Ursprung aus Gotte zu haben behauptet. Diesen Verlockungen setzt Faust entgegen:

Allein ich will.

Gegen solchen Willen, — es ist der sittliche Wille der Menschheit — hat der Teufel nichts vorzubringen als Spott und Hohn. Herrn Mikrokosmus nennt er Faust und erinnert ihn damit boshaft an die ihn so tief verletzende Demüthigung, die er vom Erdgeiste hatte hinnehmen müssen. Durch den Verdruss, den er in Faust erregt, bringt er diesen dahin seine Misszufriedenheit über die Erfolglosigkeit seines geistigen Strebens auszusprechen und den Vorstellungen des Teufels soweit Gehör zu schenken, dass er auf den Vorschlag Zerstreuung zu suchen eingeht. Nachdem Faust sich entfernt hat um sich zur Reise vorzubereiten, spricht Mephi-

stopheles in einem kurzen Selbstgespräch über seinen Plan mit Faust sich aus. Er will ihn in der Verachtung von Vernunft und Wissenschaft bestärken durch Blendwerke, die er ihm vorführt, d. h. durch Täuschung und Lüge, wobei Fausts geistiges Selbstgefühl aufgebläht zum Hochmuthe dem Teufel helfen soll, welcher ihm nur Nichtiges bieten, seinen Durst nach Erkenntniss nur aufs höchste reizen aber nie befriedigen will. Man sieht der Teufel weiss, was er kann, so gut wie es Faust weiss: Was kannst du armer Teufel geben! — Es kommt dem Teufel auch gar nicht darauf an sich einen getreuen Diener in Faust für das Drüben zu gewinnen, sondern einzig und allein darauf, dass unter seiner (des Teufels) Beihilfe Faust sich selber zu Grunde richte:

> Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
> Er müsste doch zu Grunde gehn!

Mephistopheles hat den Dr Faust aufgefordert mit ihm fort zu gehen, in die weite Welt hinein, fort aus der beengenden Studirstube und dem an diese sich anhängenden Beruf eines gelehrten akademischen Lehrers. Diesen Beruf soll er, der sich in ihm unglücklich fühlt, dem Nachbar Wanst überlassen, d. h. einem andern, der wie Wagner hochmüthig auf angelerntes Wissen und selbstgefällig sich aufbläht, weil er eben nicht denkt, sondern schwatzt, und dem es keine Sorge macht leeres Stroh zu dreschen, d. h. ein Lehramt zu pflegen unbekümmert, was dabei heraus kommt. Man sieht, dass der Teufel darauf ausgeht Fausts ernst sittliche Bedenken gegen seinen Beruf zu benutzen um ihm in frivoler Weise denselben vollends zu verekeln. Das gelingt dem Teufel auch vollständig, denn Faust kann es nicht mehr über sich bringen einen jungen Schüler (Studenten) zu empfangen, der kommt — offenbar um sich Raths bei dem berühmten Professor für seine Studien zu holen. Da erbietet sich Mephistopheles die Rolle des Professors für Faust zu übernehmen, wozu er sich sogleich ungenirt vorbereitet, indem er Fausts langes Kleid und Mütze anlegt und Faust fortschickt um sich zur Reise einzurichten, weltmännische Kleidung anzulegen.

Die Begegnung mit dem Schüler scheint eine willkürlich eingelegte Episode zu sein, wie wohl ungeschickte Poeten einen beliebigen Auftritt anbringen, um eine Pause in der eigentlichen Handlung des Stückes auszufüllen, die nöthig ist, damit inzwischen hinter der Scene etwas geschehen könne

(hier die Umkleidung Fausts). Aber dies ist keineswegs der Fall; der Auftritt mit dem Schüler gehört mit innerer Nothwendigkeit als integrirender Theil zum Ganzen, denn in ihm wird der Gedankengang des in der Scene Vorausgegangenen fortgesetzt, indem nunmehr in Abwesenheit Fausts und in Gegenwart eines noch ganz unerfahrenen Schülers der Wissenschaft Mephistopheles ungenirt sich geben lässt, so dass dessen Absichten im Verkehre mit Menschen, die den Wissenschaften sich widmen, klarer zu Tage treten. Der Schüler, dessen Bekanntschaft wir in diesem Auftritte machen, ist auch keine für das Ganze gleichgültige Person, sondern bestimmt im Stücke noch eine bedeutsame Rolle zu spielen. Zwar kommt er im Ersten Theile der Tragödie nicht weiter vor, aber wohl tritt er im Zweiten Theile wieder auf, um zu illustriren, was aus ihm, den der Teufel in die akademischen Studien eingeführt hat, inzwischen unter der Nachwirkung des in seine Seele gestreuten Gift-Samens geworden ist, und so ein zur richtigen Würdigung Fausts nöthiges Gegenbild abzugeben.

Der Auftritt zwischen Mephistopheles und dem Schüler ist eine der in den weitesten Kreisen bekanntesten und beliebtesten Stellen des ganzen Dichtwerkes. Sie ist missverstanden und missbraucht worden! Die Dicta des Teufels, durch welche dieser in die Seele des noch unverdorbenen und bescheidenen jugendlichen Menschen Verachtung alles menschlichen Wissens einzuflössen sucht, werden citirt, als enthielten sie Goethesche Weisheit, während sie doch nur Aeusserungen teuflischer Bosheit sind, mit denen Mephistopheles darauf ausgeht den armen Jungen verwirrt und übermüthig zu machen und seine Phantasie zu erhitzen und zu vergiften. Wie Schiller sich genöthigt sah dagegen zu protestiren, dass er bei der Schöpfung seiner Räuber darauf ausgegangen sei junge Leute zu verführen Räuber und Mörder zu werden, so muss jeder denkende Mensch zu Ehren Goethes entschiedensten Widerspruch dagegen erheben, als habe dieser in dem vorliegenden Auftritte den Wissenschaften Hohn sprechen wollen. Es ist nicht nur darauf hinzuweisen, dass Goethe den Teufel reden lässt, sondern hervorzuheben, dass Mephistopheles selbst gegen das Ende des Auftrittes sagt, er wolle recht den Teufel spielen und die Erwartung ausspricht: dem von ihm Belehrten werde, wenn er ihm folge, gewiss einmal bei seiner Gottähnlichkeit bange werden. Indess wird es nicht überflüssig sein die Aussprüche des Mephisto-

pheles selbst auf ihre wahre Bedeutung zurückzuführen, wobei wir eingedenk sein müssen, dass der Teufel ein Lügner ist.

Nachdem der Teufel den Schüler, welcher sich als ein guter naiver Junge offen und ehrlich einführt, mit ein paar salbungsvollen Worten begrüsst hat, dringt er darauf, dass derselbe vor allen Dingen für eine bestimmte Facultät sich entscheide, damit er bei seinem Streben Alles im Himmel und auf Erden zu umfassen — was just das richtige sei, das worauf es ankomme — sich nicht zerstreuen lasse. Der gute Junge versteht diesen ironischen Gedankengang nicht, er hält des Teufels Ermahnung zur Bornirtheit für eine Warnung vor weltlichen Vergnügungen. Aber Mephistopheles schiebt ihn geschickt weiter — er denkt ja gar nicht daran ihm die Lust an der Welt zu verleiden, aber er räth ihm um Zeit zu solchen Vergnügen zu erlangen zuerst Logik zu studiren und charakterisirt dann die Logik, so dass dem armen Jungen wohl schwindelig zu Muthe werden muss, zumahl der Teufel dabei den Aufgeklärten, den Geistreichen spielt. Die Logik ist die Wissenschaft vom Denken — der Teufel verdreht das, als sei die Logik die Kunst zu denken: als müsse man Logik lernen um denken zu können. Es ist das gerade so, als sagte wer: man müsse die Lehre vom Verdauungsprocesse studiren um gut und viel essen zu können, oder man müsse ein Physiker werden um zu Tanze zu gehen u. s. w. Dann lügt der Teufel: das Verfahren der Wissenschaft, welche auf Erkenntniss des Lebendigen ausgeht (der Physiologie), sei den Geist auszutreiben um die Theile in die Hand zu bekommen. Die Physiologen, meint er, machten es wie die Chemiker, welche ihr Verfahren, bei welchem das geistige Band (das was die Welt im Innersten zusammenhält) verloren ginge, encheiresis naturae nennten, d h. Naturbehandlung, und damit den bittersten Hohn gegen sich selbst ausspräcben, weil sie eingeständen, dass sie darauf ausgingen den Geist in der Hand zu halten, mit Fäusten zu packen. Freilich hat es von jeher Thoren gegeben und giebt es deren jetzt noch mehr als sonst — Dank den vielen Verehrern und Nachahmern, die der Teufel gefunden, seit er die Verachtung von Vernunft und Wissenschaft docirt —, welche nicht wissen, dass Wissen und Können zweierlei sind, dass Geist zum Lebendigsein gehört und dass man das, was allein wahrhaftig ist, nicht mit Fäusten packen kann; aber daraus folgt keineswegs, dass die Thoren Recht haben, selbst dann nicht, wenn sie — wie immer —

in der Majorität sind. Dem Teufel, wenn man ihn widerlegen wollte, könnte man entgegenhalten: auch er spotte seiner selbst und wisse nicht wie; denn gerade er macht es so, wie er den Chemikern nachsagt, dass er den Geist mit seinen Händen und Krallen zu packen sucht wie die Katze die Maus. (S. Prolog i. H. V. 80) Am Ende des zweiten Theiles der Tragödie (s. 51. Scene: Grosser Vorhof des Palastes. Act 5. V. 554 u. f.) werden wir den klugen Mephistopheles bei dieser Beschäftigung überraschen um ihn als — dummen Teufel kennen zu lernen. — Mephistopheles verschmäht bei seiner Unterhaltung mit dem Schüler nicht, um seinen aufmerksamen Zuhörer in seiner Confusion zu bestärken, den elenden Kunstgriff der lateinischen Brocken wie Reduciren und Klassificiren zur Bezeichnung von unklaren Vorstellungen anzuwenden, und setzt dem Schüler desto eifriger zu, je verwirrter dieser sich bekennt: er soll neben der Logik auch die Metaphysik studiren um tiefsinnig zu fassen, was in keines Menschen Hirn passt, und soll sich dabei nur an die prächtigen Worte halten, die er zu hören bekommen wird. Fünf Stunden täglich und vorher Präparation, Auswendiglernen der Paragraphen, von denen die Studenten wissen, dass der Herr Professor sie Jahraus Jahrein zu dictiren pflegt; Aufpassen, ob das auch ohne Mehrung und Minderung geschieht, und Nachschreiben als dictirte der heilige Geist — das ist es, worauf es ankommt: die Studienordnung, welche dem armen Jungen vom Teufel vorgeschrieben wird. Nun ja: probatum est — mit solchen „geistlichen Exercitien" tödtet man Seelen, der Teufel könnte stolz sein auf die Erfindung, wenn er sie nur gemacht hätte. Und wie bereitwillig gehen die Schüler auf solche ihnen so ganz begreifliche Weisheit ein: das heisst den Geist faustgerecht machen; daher sind auch stets die Professoren die beliebtesten, welche die Erfindung der Buchdruckerkunst als nur für sie, nicht aber für ihre Schüler vorhanden betrachten und daher diesen gegenüber ignoriren. — Nun aber besteht der teuflische Professor wieder auf Wahl einer Facultät, — es ist der durchaus nöthigen Einseitigkeit wegen: mehr zu wissen als was zum Examen gehört, wäre eine strafbare Ausschweifung. Die drei Facultäten werden einzeln durchgegangen, denn die sogenannte philosophische (welche mit Logik und Metaphysik und dem Seitenhiebe auf die Chemie abgethan) ist keine Facultät im engeren und eigentlichen Sinne; nach dem alten Universitätsbegriffe war sie die Vorbedingung der

drei Facultäten (welche sich auf die Brodwissenschaften beziehen, die Vorbereitung auf den Beruf besorgen): Theologie, Jurisprudenz und Medicin. Zuerst wird die Jurisprudenz charakterisirt als die Lehre von Gesetzen und Rechten, welche als eine von Geschlechte zu Geschlechte forterbende Krankheit dargestellt werden, die zur Folge habe, dass das allein wahre Recht, das Naturrecht, dessen Bewusstsein dem Menschen angeboren ist, immer mehr verunstaltet, beseitigt und in das Gegentheil umgewandelt werde. Auch diese niederträchtige Ansicht des Teufels hat bekanntlich die grosse Majorität der modernen Staatsweisen auf ihrer Seite, ist und bleibt aber darum doch, oder eben darum, eine Lüge. Am Hasse des Gesetzes erkennt man nicht den Fortschrittsmann, sondern den Verbrecher, derselbe mag sich ausgeben für was er will. — Vor der Theologie warnt Mephistopheles mit väterlich besorgtem Herzen, weil in ihr soviel Gift verborgen liege, was von Arzenei schwer zu unterscheiden sei; jedenfalls giebt er den weisen und guten Rath nur Einen zu hören und auf dessen Worte unbedingt zu schwören. Das ist der sicherste Weg zur Wahrheit; je grösser die Bornirtheit, desto grösser die Unfehlbarkeit! Der, für den es nur Eine einzige Meinung überhaupt giebt, der allein ist seiner Sache vollkommen gewiss. Auf das Wort kommt es an, ganz allein — darum nennen sich ja auch die Theologen so gern Diener am Worte, und citiren so gern — und so missbräuchlich! — Luthers Ausspruch: „Das Wort sie sollen lassen stahn.“ Der Studiosus wagt die Bemerkung: dass doch wohl aber auch ein Begrif bei dem Worte sein müsse, kommt aber damit schief an bei dem Teufel, dessen Theologie gar nicht aufs Erkennen hinausläuft, sondern auf's Bekennen: wer erkennt, der sucht den Begrif im Worte; wer aber bekennt, der setzt für den Begrif das Wort; just wo Begrife fehlen, da helfen Worte aus — mit Worten lässt sich streiten — aus Worten ein System zurechte machen, an Worte glauben und Worte stehen da wie eherne Felsen, an denen die Gedankenstürme und Meinungsfluten brandend sich brechen! — Zum Schlusse — die Medicin, deren Studirende soviel über Mangel an Zeit zum Studiren klagen und darum so ängstlich sich hüten irgend etwas unnöthiges zu lernen — nun da kann der Teufel wagen ganz Teufel zu sein ohne befürchten zu müssen, dass ein naseweiser Schüler ihm in die Karten gucke. Er verschreibt sogleich mit sicherer Hand ein unfehlbares Recept: Man durchstudire die grosse

und kleine Welt und lass es dann gehen, wie's eben geht. — Da fällt uns die grosse und kleine Welt auf, von der Mephistopheles spricht, und wir werden durch sie an den Makrokosmus und den Mikrokosmus erinnert, welcher Gegensatz uns schon begegnet ist. In der That bestand die ältere medicinische Diagnose darin, dass man aus dem Makrokosmus, nämlich aus der Constellation der Planeten in der Stunde der Geburt eines Menschen, einen auf lauter thörichten Vorurtheilen beruhenden Schluss machte — auf die individuellen Schiksale und Zufälle dieses Menschen, auf den Mikrokosmus. Mit der Heilkunst war es damals der alten Diagnose gegenüber in der That ebenso schlecht bestellt, wie jetzt bei der neuen Diagnose; nur dass man früher der Hilfe Gottes sich getröstete, jetzt der Naturkraft. Damals that man Wunder mit Sprüchen und Zeichen, jetzt mit Wasser und Lappen. Den rechten Augenblick ergreifen, das machte von jeher den rechten Mediciner — nach dem Herzen des Teufels! Und dazu gehört nicht grosse Gelehrsamkeit, sondern ein möglichst wohlgebauter Leib und eine edle Unverschämtheit: Wer sich selbst vertraut, dem vertraut die Welt. Das gilt besonders den Weibern gegenüber, meint Satan um die Gelegenheit zu benutzen die sinnliche Lütsernheit des unschuldigen Jungen zu erregen. Die mephistophelischen Ansichten über Medicin grassiren leider am meisten unter den Medicinern selbst, ein Beweis — wie viele erbärmliche Charlatane und wie wenige vom Ernste der Wissenschaft durchdrungene wahre Heilkünstler es unter ihnen giebt; zur Strafe dafür sind sie aber auch von jeher mit allerlei Ungeziefer geplagt gewesen: mit Hexen und Wurzelweibern, Scharfrichtern und Schäfern, Wasserdoctoren und Naturärzten. Aber nur Charlatane werden von solchem Ungeziefer heimgesucht und haben ihre Noth mit ihm. Dem Jungen gefällt die saftige Schilderung seines künftigen Berufes, denn sicher wird er sich für die Medicin entscheiden, in der man doch das wo und wie der Wissenschaft erkenne, und Mephistopheles segnet seinen Entschluss mit dem Dictum: Grau ist alle Theorie und grün des Lebens goldner Baum. Wie oft ist mit triumphirendem Lächeln von practischen Philistern dem Teufel diese Trivialität schon nachgesprochen worden! — Theorie heist das Sehen. Farben und Gestalten werden gesehen, aber die Welt, wenn sie nicht geschaut wird, z. B. bei Nacht, oder so wie sie für den Blinden existirt, ist farblos und undeutlich in ihrer Gestaltung: — also ist gerade

das Gegentheil von dem richtig, was der Teufel sagt: des Lebens goldner Baum ist grau, so lange nicht die Theorie sich seiner bemächtigt hat; erst durch die Theorie wird er grün und überhaupt farbig, bunt, unendlich vielgestaltig und reich. Aber man wird einwenden: Theorie sei geistiges Sehen, nicht leibliches, und die Welt des Gedankens sei einfarbig gegen die Welt der Sinne. Aber auch dies ist nur richtig in Bezug auf das abstracte Denken: die Welt des Mathematikers ist einfarbig, ja farblos verglichen mit der Sinnenwelt, aber es giebt auch eine überaus farbenreiche Gedankenwelt, namentlich die Welt des Dichters, welche an Farbenpracht und Mannigfaltigkeit der Gebilde die Welt der Augen weit übertrifft und dabei an geistiger Bedeutsamkeit alle Abstractionen überragt.

Zum Schluss überreicht der Schüler dem diabolischen Professor sein Stammbuch und bittet um ein Gedenkblatt. Mephistopheles schreibt den Spruch (I. Mos. 3, 5), welchen die Schlange im Paradiese zur Eva gesagt hat um die ersten Menschen zu überreden, dass sie vom Baume der Erkenntniss ässen: Ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist. Seinen Teufelssegen ruft er dem abgehenden Schüler nach: Dir wird gewiss einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange! — Es muss uns auffallen, dass hier Mephistopheles auf dieselbe Geschichte von der Schlange im Paradiese sich bezieht, wie im Prolog im Himmel vor Gott dem Herrn, als er gegen Gott wettete, dass er ihm Faust abspenstig machen werde (s. das. V. 92 u. f.). Dadurch stellt sich heraus, dass von jeher (seit dem Paradiese) die Methode des bösen Geistes bei Verführung der Menschen immer dieselbe gewesen sei: ihnen weiss zu machen, sie würden Gotte gleich sein, sobald sie wüssten, was gut und böse sei, damit sodann der Fluch Gottes auf sie falle wie auf die Schlange, und sie aus dem Paradiese getrieben würden. Das Paradies ist die Unschuld der Seele und wer da weiss, was gut und böse ist, aus dem ist die Unschuld gewichen oder er ist aus dem Paradiese getrieben.

Hier wie überall lockt der Teufel den Menschen aus dem Stande der Unschuld heraus, in welchem der Mensch den Unterschied zwischen gut und böse nicht kennt. Im Gegensatze zu der teuflischen Lehre der Schlange sagt Christus: „Werdet wie die Kinder, denn ihrer ist das Reich Gottes.“ Ein Kind weiss nicht, was gut und böse ist, sondern thut was ihm sein Herz eingiebt, und das eben ist das Gute, weil

wir Kinder des Lichtes sind, nicht aber der Finsterniss. Die bösen Gelüste erwachsen im Menschenherzen zugleich mit der Erkenntniss von dem was gut und böse ist, und mit ihnen kommt die Wahl und die Qual, welche den Menschen zur unseligsten aller Kreaturen macht. Der Mensch ist am gottseligsten, wenn er am wenigsten auf seine Gottähnlichkeit sich einbildet; prachtet er aber mit seiner Gottähnlichkeit, so verwickelt er sich in ihm selber in den unseligen Streit, was gut und böse sei, und darüber wird ihm angst und bange, dass er seines Daseins nimmer froh zu werden vermag. Der Spruch der Schlange ist nichts weiter als eine Erz-Lüge: als ob Gott wüsste, was gut und böse sei! Was Gott weiss, das ist gut, was aber Gott nicht weiss, das ist böse, darum: der Mensch, welcher das Böse erwählt, vernichtet sich selbst, also dass Gott nicht von ihm weiss.

Aber wir wollen auch nicht übersehen, dass wie Mephistopheles des Faust gewiss zu sein sich schmeichelt, weil derselbe Vernunft und Wissenschaft verachte, er nunmehr auch beflissen gewesen ist den Schüler zu verwirren, also um seine Vernunft zu bringen und ihm Verachtung gegen alle Wissenschaften einzuimpfen, um ihn vorzubereiten auf gleichem Wege wie Faust in seine Gewalt getrieben zu werden; das Ende ist der Hochmuth, welcher sich Gotte gleichstellt, ja, wenn er Gott nicht begreift, was nicht ausbleiben kann, sich über Gott stellt und so zu Falle kommt.

Faust kehrt zurück um sich mit Mephistopheles auf die Reise zu begeben. Mephistopheles schlägt vor: Wir sehen die kleine, dann die grosse Welt. Mephistopheles sieht voraus, dass es dem Faust nicht auf die Dauer in der kleinen Welt gefallen werde, darum stellt er hinter ihr die grosse Welt sogleich in Aussicht. Aber was für uns wichtiger ist: auch unser Dichter hat die grosse Welt schon in Aussicht gehabt, als er diese Worte schrieb. Es fragt sich nur, was unter kleiner und grosser Welt im Sinne des Dichters gemeint ist. Gewiss ist der Gegensatz nicht identisch mit dem uns schon bekannten zwischen Makrokosmus und Mikrokosmus oder Weltgeist und Erdgeist, aber er ist ihm doch verwandt. Es wäre möglich, dass die Verhältnisse zwischen den Gliedern beider Gegensätze dieselben wären, das heisst, dass sich die kleine Welt zur grossen verhielte, wie der Mikrokosmus zum Makrokosmus. Es kann kein Zweifel sein nach allem, was vorausgegangen, dass unter

„Welt“ die menschliche Gesellschaft zu verstehen sei. Da liegt denn nahe den Reiseplan des Mephistopheles, der von Faust, gleichgültig zwar, aber in demselben angedeuteten Sinne (denn er meint: es fehle ihm die leichte Lebensart) acceptirt wird, auf die beiden Theile des grossen dramatischen Werkes zu beziehen. Im ersten Theile haben wir es mit Studenten, Bürgermädchen und ihrer Sippschaft, auch mit Hexen und ihrem Hausrath, Katzen und Affen, endlich in der Walpurgisnacht mit allerlei Gestalten aus dem alltäglichen Leben und mit Gespenstergesindel aus der Phantasie der niederen Volksklassen zu thun (das Höchste, wozu diese Gestalten sich erheben ist der Walpurgisnachttraum oder Oberons und Titanias goldene Hochzeit mit der in ihr vorkommenden Elfenwelt —), das ist offenbar die kleine Welt gegenüber der grossen Welt, in die wir im zweiten Theile (eingeführt von den Elfen, die also den Uebergang markiren!) zugleich mit Faust und Mephistopheles eintreten. Da sehen wir dann den Kaiser und seinen gesammten Hofstaat, aber das ist noch das wenigste; das ganze Culturleben der Menschheit in seinen grossartigsten, erhabensten, edelsten Gestalten, wie es in Griechen- und Römerthum, Mittelalter und Neuzeit, in tiefsinnigen Mythen und mächtigen Geschichtsbildern sich entfaltet hat, wird vor unseren Augen vorübergeführt und zuletzt sogar Himmel und Hölle mit ihrer ganzen wunderbar bedeutsamen und tiefsinnigen Bevölkerung. Wer möchte zweifeln, dass wir es in dem zweiten Theile mit der „grossen Welt“ zu thun haben. Es muss wohl auch anerkannt werden, dass sich das Stillleben eines deutschen Bürgermädchens, wie Gretchen uns vorgeführt wird, in welches ein Verführer Verderben bringend sich eindrängt, zu dem Culturleben der Menschheit mit seinen gewaltigen Katastrophen, bei denen Weltreiche in Trümmer zusammenbrechen, ungefähr so verhält, wie das Leben auf der Erde zu dem unermesslichen Weltganzen in seiner die Grenzen aller Zeit überschreitenden urlebendigen Regsamkeit. Aber der von Mephistopheles vorgeschlagene und von Faust bereitwillig angenommene Reiseplan hat noch seine besondere Bedeutung in dem prototypen Charakter Fausts als Repräsentant des Menschen überhaupt. Ein jeder Mensch hat sein Studententhum, indem er beim Eintritt ins Leben die Freiheit in der Ungebundenheit sucht, um im Zusammenstosse mit Andern allmälig zu leichter Lebensart sich abzuschleifen und in „die Welt“ sich schicken zu lernen.

Darauf folgt die Zeit, in welcher der Naturtrieb den Menschen als sinnliche Liebe erfasst. Unter der Herrschaft des sittlichen Wesens im Menschen führt diesen die Liebe zur Ehe und zur Familie, in welchen sittlichen Institutionen er das Glück seines Lebens findet, indem er eine Welt im Kleinen um sich her aufbaut. In dieser Welt fühlt der Mensch sich heimisch, und durch aufopfernde Liebe für die Seinen nähert er sich der Gottähnlichkeit. Aber wenn das sittliche Wesen im Kampfe mit der Sinnlichkeit unterliegt, weil die dämonische Gewalt böser Gelüste dieselbe aufstachelt zur rücksichtlos jede Schranke der Sittlichkeit durchbrechenden Begier, so geht dem Menschen das Glück seines Lebens in der verheerenden Glut der Leidenschaft in Flammen auf und Jammer und Elend kommen über ihn. Das ist das Schicksal Fausts im ersten Theile der Tragödie. In diesem Theile schafft Faust sich seine eigenste, die seinen sinnlichen Trieben und zugleich seiner geistigen Individualität gemässe Welt, kämpft und unterliegt mit seinem sittlichen Wesen zu höchstem Unglück, in welchem seine Welt zertrümmert wird, und er selbst der Vernichtung anheim fiele, wenn nicht aus der über alle sinnlichen Triebe sich erhebenden, zur reinsten Sittlichkeit sich verklärenden Liebe die Rettung im Verderben, das Heil seines Lebens hervorginge. Wie der scheinbar verlorene Mensch durch die Liebe als in aller Unschuld waltende Naturmacht gerettet wird, werden wir angedeutet finden am Schlusse des ersten Theiles, bestimmter ausgeführt aber erleben beim Eintritt in den zweiten Theil. Hier aber wollen wir darauf achten: Wenn wir die Liebe als Naturmacht vergleichen mit der im einzelnen Menschenherzen aufgehenden Geschlechtsliebe, so stellt sich jene uns allerdings dar als das Lebensprincip einer g r o s s e n, diese als das Lebensprincip einer k l e i n e n Welt. Beiden Welten gehört der Mensch an, welcher, nachdem er einmal den Unterschied zwischen Gut und Böse gemacht hat, diesen Unterschied in sich überwinden muss. Das Böse siegt und der Mensch ist, wenn er im Kampfe nachgiebt, wenn er im sinnlichen Genusse Befriedigung findet, (d e n C u r s u s d u r c h s c h m a r u t z e n d — wie der Teufel sich ausdrückt) vernichtet. Das Gute dagegen behauptet sich und der Mensch ist gerettet, theilhaft des allein wahren und wirklichen ewigen Daseins, indem er den Kampf siegreich so besteht, dass der Unterschied zwischen Gut und Böse für ihn aufgehoben wird zugleich mit seinem in jedem

Augenblicke unbefriedigt gebliebenen, einzig dem Kampfe gewidmeten zeitlichen Dasein. Indem der täuschende Schein der Zeitlichkeit sich verflüchtigt, tritt die Wirklichkeit der Ewigkeit ins Bewusstsein. So wird für den einzelnen Menschen die Qual zur Quelle des Lebens und die Qual ist nichts anderes als die zeitliche Erscheinung seines ewigen Heiles.

---

5. Scene.

Auerbachs Keller in Leipzig.

(Vers 1719—1981.)

Zeche lustiger Gesellen.

Es darf vorausgesetzt werden, dass man weiss, in welcher bestimmten Beziehung Auerbachs Keller in Leipzig zur Faustsage steht Der Keller wird noch als Weinstube benutzt, lustige Gesellen treffen noch hier zusammen und zwei alte Bilder erinnern noch an Faust und seinen Aufenthalt in diesem Keller und an die lustigen Streiche, die er (oder sein dienender Geist) hier losgelassen haben soll. Ich kann das Alles übergehen, denn zum Verständnisse der Dichtung, mit welcher wir es zu thun haben, trägt dies wenig bei; noch weniger, als wenn wir die Namen der lustigen Gesellen, die wir kennen lernen, zum Gegenstande unserer Betrachtung machen, und bemerken, dass Frosch einen bedeutet, der immer im Feuchten zu sitzen verlangt, Brander einen, der immer einen Brand im Leibe hat, der gelöscht sein will, Siebel einen, der wie ein Sieb niemals voll wird, man mag hineingiessen, so viel man will, Altmeyer vielleicht ein altes Inventariumstück der Kneipe, einen Altgesellen oder gar Herbergsvater in der Stammkneipe der lustigen Gesellen. Man giebt diese allgemein für Studenten aus; aber Goethe sagt davon kein Wort in dem Gedichte; doch kann man sichs gefallen lassen, verzeiht man doch in Deutschland den Studenten am leichtesten ein ausgelassenes, wildes Hineinleben in den Tag und auch in die Nacht hinein, weil Jugend sich austoben will und desto eher sich austoben soll, je ernster der Beruf ist, in welchen einzutreten diese Jugend bestimmt ist. Also mags bei Studenten verbleiben. Man kann bei dieser Scene noch viele gelehrte Bemerkungen

machen, die mehr oder weniger überflüssig sind, z. B. über die Lieder, die zum Besten gegeben werden, über die mit wenigen kräftigen Zügen gezeichneten Charaktere der agirenden Personen, über allerlei Kneipenhumore, die einst Mode waren, auch jetzt noch cultivirt werden (die Rundgesänge, die Creirung eines Sauf-Papstes), über Leipzig als Klein-Paris, über Herrn Hans von Rippach*), über das Kunststück mit den diversen Weinen, die Mephistopheles aus dem Tische laufen lässt, über den Kellerritt auf dem Weinfasse, über den Begrif des Sauwohlseins u. s. w. Ueber alles das wollen wir hinweggehen mit der einzigen Bemerkung, dass Goethe in dieser Scene ein kleines Meisterstück geschaffen hat in holländischer Manier voller urwüchsiger Lebendigkeit, die zu realistischer Darstellung einladet und diese innerhalb der ihr hier gesetzten Grenzen rechtfertigt. Mephistopheles will den Doctor Faust in lustige Gesellschaft bringen und charakterisirt diese Gesellschaft kurz und treffend mit den Worten:

Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest.
Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz
Wie junge Katzen mit dem Schwanz —

wenn sie nicht etwa an Katzenjammer leiden und — so lange der Wirth borgt. Mephistopheles hat Faust in diese Gesellschaft (— vielleicht die schlechteste, auf welche V. 1283 hingedeutet hat —) geführt, damit er sehe, wie leicht sichs leben lasse, — aber Faust, der offenbar zu alt und zu ernst für diese äusserst jugendlichen Unterhaltungen ist, sagt während der ganzen Scene kein Wort als: Ich hätte Lust nun abzufahren. Also so dramatisch bedeutend die ganze Scene ist, so — gründlich ist dem Faust gegenüber Mephistopheles mit ihr abgefallen.

---

*) Es mag vielleicht richtig sein, dass „Hans von Rippach ein edler Krautjunker aus dem Dorfe Rippach zwischen Naumburg und Leipzig gewesen sei, dessen Name in Leipzig sprichwörtlich geworden.“ Wenn aber Frosch, welcher die Fremden aufziehen will, (nachdem Siebel vorher die Bemerkung gemacht, dass Mephistopheles auf einem Fusse hinke) von Hans von Rippach als einem Vetter oder Freunde des Mephistopheles spricht, so geschieht dies, wie mir scheint, um auf dessen auffällige Magerkeit anzuspielen (— man sagt: dürr, dass man die Rippen zählen kann —). Dazu passt, dass, als am Schlusse der Scene Streit sich entspinnt, Siebel den Mephistopheles einen Besenstiel nennt. Uebrigens ist mir von einem Dorfe Rippach in der Nähe von Leipzig nichts bekannt. Ich halte Hans von Rippach für einen der vielen Spottnamen des Teufels.

6. Scene.

Hexenküche.

(Vers 1982—2249.)

Auf einem niedrigen Herde steht ein grosser Kessel über dem Feuer. In dem aufsteigenden Dampfe zeigen sich verschiedene Gestalten. Eine Meerkatze sitzt bei dem Kessel, schäumt ihn und sorgt, dass er nicht überläuft. Der Meerkater mit den Jungen sitzt daneben und wärmt sich. Wände und Decke sind mit dem seltsamsten Hexenhausrath ausgeschmückt,

---

Wenn Faust schon mit Widerstreben in Auerbachs Keller verweilte, so ist ihm der Besuch der Hexenküche noch viel widerwärtiger. Er spricht gegen Mephistopheles unverholen aus, dass ihm das tolle Zauberwesen widerstehe, und dass er bereits alle Hoffnung aufgegeben habe mit Mephistopheles Beistand seine Verstimmung zu bewältigen. Dieser hat versprochen ihm durch die Hexe einen Trank zu verschaffen, der eine verjüngende Kraft auszuüben im Stande sei. Da Faust selbst die Frage aufwirft, ob der Hexenbräu ihm wohl dreissig Jahre abnehmen könne, so wird man rasch mit der Berechnung bei der Hand sein, dass der Doctor Faust ein Funfziger sein müsse, da man nicht füglich annehmen könne, er werde weniger als zwanzig Jahre zu besitzen wünschen. Solche Berechnungen haben keinen Werth, weil sie sich auf zufällig gegrifene, nur beispielweise hingeworfene Zahlen beziehen. Gleich nachher redet Mephistopheles davon, dass es ein Mittel gebe einen Menschen auf achtzig Jahre zu verjüngen, d. h. zu bewirken, dass er achtzig Jahre lang sich jugendlich kräftig erhalten könne: ein wohl conservirter Greis zu werden. Dabei wird Niemand daran denken, dass nun der, welcher dies Mittel gebraucht, just noch 80 Jahre leben müsse, nicht mehr, noch weniger. Was Faust verlangt, ist ein Verjüngungsmittel, aber ein natürliches; und Mephistopheles erwidert, dass es ein solches allerdings gebe, und theilt ihm dasselbe auch mit, aber nicht ohne ihm zugleich durch Spott und Hohn den Appetit zu versalzen. Das Mittel heisst: Saure Arbeit im Schweisse des Angesichts. Da dies Faust nicht behagt, so wird trotz seines Widerwillens die Hexe in Anspruch genommen, welche den Zaubertrank bereitet, zu dem der Teu-

fel ihr das Recept gegeben, weil er selbst, wie er sagt, nicht Geduld genug habe mit dem langweiligen Geschäfte sich zu befassen. Mephistopheles und Faust treten näher; die Hexe ist nicht zugegen, sie finden nur ihre Dienerschaft: die Meerkatzen. Zwischen diesen und Mephistopheles entspinnt sich ein Gespräch, welches nicht wie das Geschwätz in Auerbachs Keller unsinnig, sondern widersinnig ist: wir hören eben menschenähnliche Affen, noch dazu geschwänzte, also mit dem Zeichen der Bestialität ausgestattete Affen. Der Dichter lässt die Meerkatzen sich selbst charakterisiren mit den Worten: wir hören und reimen; und wenn es uns glückt, und wenn es sich schickt, so sind es Gedanken. Wenn Mephistopheles dazu bemerkt: es seien doch wenigstens aufrichtige Poeten, so werden wir damit hingewiesen auf die innere Leere klingender Floskeln, die so viele, die für Menschen, ja für Dichter gelten wollen, mit weniger Aufrichtigkeit zum Besten geben. Während Mephistopheles in solcher Weise eine Lieblingsunterhaltung pflegt, hat Faust, den diese anwidert, in der Höhle sich umgesehn und einen Zauberspiegel entdeckt, in welchem ein Weib ihm erscheint, dessen Schönheit ihn entzückt. In der Art, wie Faust sein Entzücken ausspricht, zeigt sich unmittelbar die noch unverderbte Unschuld seiner Seele:

> Ists möglich, ist das Weib so schön?
> Muss ich an diesem hingestreckten Leibe
> Den Inbegrif von allen Himmeln sehn?
> So etwas findet sich auf Erden?

Das ist nicht die Sprache eines Roué, sondern eines edlen keuschen Mannes. Man hat bei theatraler Aufführung angenommen, dass das Weib, welches Faust im Spiegel sieht, Gretchen sei, und hält diese Meinung wohl für richtig, weil Mephistopheles sagt: ich weiss dir so ein Schätzchen auszuspüren. Aber für den Teufel ist Weib Weib, nichts weiter, darum sagt er: so ein Schätzchen. In der Dichtung selbst ist kein Wort, welches das Bild im Spiegel auf Gretchen deutet, zu finden, ebensowenig wie davon, dass das Bild ein „nacktes Weib in üppiger Lage" — wovon die Interpreten des Faust schwatzen — darstelle; die Herren verrathen da nur die Unsauberkeit ihrer eigenen Phantasie. Wenn man aber einmal nach einem Original für das Spiegelbild sucht, könnte man eher annehmen, dieses stelle die Helena — die schöne Helena von Griechenland — vor, denn

als am Schlusse der Hexenscene Faust, nachdem er den verjüngenden Zaubertrank genossen. noch einmal in den Spiegel zu schauen begehrt, tröstet ihn Mephisto mit den Worten:

> Du siehst mit diesem Trank im Leibe
> Bald Helenen in jedem Weibe.

Mit dieser Auffassung, (dass das Spiegelbild Helena darstelle) stimmt auch die Reminiscenz, die in Faust beim Anblicke der lebendigen Helena erwacht: (s. Zweiter Theil Act I. V. 1881 u. f.)

> Verschwinde mir des Lebens Athemkraft,
> Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne!
> Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
> In Zauberspiegelung beglückte,
> War nur ein Schaumbild solcher Schöne!

Wir werden Helena im zweiten Theile näher kennen lernen und wenn sie auch ohne Zweifel in der jetzt uns vorliegenden Stelle nur als Vorbild aller Weibesschönheit, gewissermassen sprüchwörtlich, genannt wird, so werden wir doch später finden, dass sie auch in eben derselben Bedeutung im zweiten Theile der Tragödie zunächst wieder eingeführt wird, und denken wir daran, wie Faust beim Anblicke des Bildes im Zauberspiegel ausrief, er sehe den Inbegrif von allen Himmeln, so bekommen wir schon jetzt eine, wenn auch noch dunkle Vorstellung, wie die schöne Weiblichkeit als solche, nicht blos eine bestimmte Persönlichkeit, in dem Entwickelungsprocesse, den Faust durchzumachen hat, ein tief bedeutsames Moment ist. — Doch zurück zur Hexenküche!

Während Faust noch vor dem Zauberspiegel steht und zu sich selber in seiner Entzückung sagt: Weh mir! ich werde schier verrückt! — und während Mephistopheles den Thieren zuhörend und Faust parodirend ausruft: Nun fängt mir an fast selbst der Kopf zu schwanken, kehrt die Hexe zurück. Wir erfahren ihre Ankunft durch die eingeschalteten Worte:

> Der Kessel, welchen die Kätzin bisher ausser Acht gelassen, fängt an überzulaufen; es entsteht eine grosse Flamme, welche zum Schornstein hinausschlägt. Die Hexe kommt durch die Flamme mit entsetzlichem Geschrei heruntergefahren.

Die Hexe hat, wie es scheint, im Schornsteine gesteckt, ein Lieblingsaufenthalt für Hexen: warm, finster, stinkig und schmutzig. Sie flucht den unachtsamen Bestien und schreitet,

als sie die fremden Männer erblickt, rasch zu feindlichem Angrif auch gegen diese. Aber Mephistopheles zeigt der Hexe, wer ihr Herr und Meister ist, schimpft, flucht und schlägt um sich. Da bittet die Hexe eiligst um Verzeihung wegen des unhöflichen Empfanges und entschuldigt sich damit, dass sie ihn nicht erkannt habe (trotz des rothen Wamses und der Hahnenfeder und seines diabolischen Angesichts), weil sie an ihm den Pferdefuss nicht gewahre, noch auch seine sonstigen Begleiter sehe: die beiden Raben. Mephisto meint, die Cultur, welche alle Welt belecke, (wie ein Bär seine unförmlichen Jungen, damit sie nach was aussehn), habe auch ihn verwandelt, so dass er nicht mehr der Missgestalt gleiche, in der man vor Zeiten in den nördlichen Gegenden der Erde sich ihn vorstellte. So seien nicht nur Pferdefuss und Raben, sondern auch Hörner, Schwanz und Klauen verschwunden. Da er den Fuss nicht missen könne, so trage er wie andre junge Leute auch, falsche Waden. Wir werden in der Folge sehen (im zweiten Theile) dass der Pferdefuss immer noch am Mephistopheles spukt. Jetzt wo alle diese Attribute nur gelegentlich, scheinbar ohne besondere Absicht erwähnt werden, wollen wir uns bei ihnen nicht weiter aufhalten und nur darauf noch hinweisen, weil einmal die falschen Waden und die Cultur im Zusammenhange hier erwähnt werden, dass bekanntlich der Mensch von allen anderen Thieren, namentlich wie vom Pferde so auch von seinem nächsten Stammverwandten, dem Affen, dadurch sich unterscheidet, dass er Waden hat. Der Teufel wird also durch seine falschen Waden menschenähnlicher, führt durch sie in die menschliche Gesellschaft sich ein. Auch darauf sei noch hingewiesen, dass die beiden Raben im zweiten Theile noch eine bedeutsame Rolle in Mephistopheles Gesellschaft spielen.

Indem nach dieser Verständigung die Hexe durch Tanz und Sang in ihrer Weise ihre Freude über unverhofftes Wiedersehen ausdrückt, nennt sie den Mephistopheles, dessen angenommenen Namen sie ja nicht kennt, bei seinem echten und rechten Namen: Satan. Dagegen protestirt freilich Mephistopheles, allein nicht gegen die Sache, sondern nur gegen die Form. Er leugnet nicht, dass er Satan sei, sondern meint nur, der Titel sei nicht mehr Mode. Aber er thut daneben noch einen sehr bedeutungschweren Ausspruch: die Menschen sind jetzt, wo der Name Satan ins Fabelbuch geschrieben ist, nicht besser daran, als früher. — Den Bösen sind sie los,

die Bösen sind geblieben! Der Satan war die Personification des Bösen, aber die Person eines jeden einzelnen Bösewichts ist auch nichts anderes als eine Personification des Bösen. Die Personification ist nur mannigfaltiger geworden und die Menschheit hat dadurch nicht gewonnen, sondern verloren. Der alte Satan in seiner viehischen Ungestalt war weniger gefährlich, als die unendlich vielen täuschenden und das Böse in seiner abschreckenden Hässlichkeit verbergenden Erscheinungsformen desselben, mit denen die Menschen der Neuzeit es zu thun haben. Satan sagt: er nenne sich jetzt Herr Baron und sei ein Kavalier wie andere Kavaliere, — also man ist jetzt nicht sicher in der Gesellschaft, welche sich für die beste ausgiebt, dem verkappten Satan zu begegnen; — und mit dem ihm eigenen Satanshumor fügt Mephisto hinzu: er habe auch ein Wappen und zeigt es der Hexe zu ihrer Ergötzung. Worin Mephistopheles Wappen bestehe, sagt der Dichter nicht, er überlässt es der mehr oder weniger in dieser Hinsicht gebildeten Phantasie seines Lesers (oder Regisseurs) sich das angemessene vorzustellen, indem er in Parenthese bemerkt: Er macht eine unanständige Geberde. Mephistopheles aber macht Faust darauf aufmerksam, dass er aus dem, was soeben vorgegangen (dem Fluchen und Umsichschlagen, sowie den frivolen und lasciven Spässen) lernen möge, wie man mit Hexen umgehen solle: was Lebensart sei zwischen dem Teufel und seinem Gelichter. Faust lernt diese Lebensart bald auch noch von anderer Seite kennen, nämlich aus dem verrückten Hokuspokus, mit welchem ihm die Hexe das verlangte Lebenselixir reicht, zu dessen Empfehlung sie, offenbar um dem Trinker besseren Appetit zu machen, versichert, dass sie selbst zuweilen davon nasche (— an der Hexe kann Faust also gleich ein lebendiges Beispiel von der Wirkung des edlen Saftes sehen —) und dass es nicht mehr stinke. Für Faust ist das Alles nur widerwärtig und verhasst, auch bekannt genug, um sich nicht imponiren zu lassen. Dafür hat der widerspruchvolle Blödsinn, den die Hexe vorbringt, andere Leute zu tiefsinnigen Gedanken veranlasst. Sie haben theils eine Verspottung der Freimaurerei, theils eine Verhöhnung der christlichen Dreieinigkeitslehre in dem, was die Hexe vorträgt, gefunden, während es doch wirklich und wahrhaftig nichts anderes als die allermalitiöseste Satire auf das Einmaleins ist, mit welchem seit Pythagoras bis auf den biedern Adam Riese und alle seine Schüler soviel Unfug getrieben worden

ist. Daher lässt auch der Dichter die Hexe selbst ihren Blödsinn als das Hexeneinmaleins bezeichnen. Das schliesst aber nicht aus, dass des Mephistopheles sich anreihende Bemerkung über die Kunst durch Eins und Drei Irrthum statt Wahrheit zu verbreiten eine teuflische Anspielung auf die Dreieinigkeit enthalte. Auf Faust bringt das Alles gar keine Wirkung hervor, er trinkt und geht, nachdem Hexe und Mephisto noch einige ihnen wohlanständige Höflichkeiten ausgetauscht. Faust möchte, ehe er geht, noch einmal in den Spiegel, nach dem schönen Frauenbilde sehen, aber Mephisto treibt ihn fort mit dem Versprechen, dass er bald das Muster aller Frauen leibhaftig sehen werde. Man irrt sich, wenn man superklug annimmt, Mephistopheles habe dabei schon Gretchen im Sinne. Das kann schon darum nicht sein, weil wir bald erfahren werden, dass Mephisto gar keine Gewalt über Gretchen hat, — sie ist nicht von seinen Creaturen, aber Goethe sagt es auch noch ausdrücklich, indem er den Mephisto bei Seite bemerken lässt: mit dem Tranke, den Faust eben genossen, im Leibe werde er in jedem Weibe eine Helena erblicken.

---

7. Scene.

Strasse. (A.)

(Vers 2250—2322.)

Faust begegnet Margarethen und verliebt sich beim ersten Anblick in sie. Das geht rasch, ist aber die Art aller wahren Liebe, was die Gelehrten auch dazu sagen. Dichter wie Goethe und Shakespeare sind anderer Ansicht. Wer's aber nicht glauben will, der kann es auf den Zaubertrank schieben, den Faust im Leibe hat. Mephistopheles hat's ja vorausgesagt, dass Faust ins erste beste Weib sich verlieben werde — und Mephistopheles muss es ja wohl wissen. Es ist allerdings augenfällig, dass Faust durch den Hexentrank wie umgewandelt erscheint. Er zeigt eine sinnliche Erregung, die wir bisher an ihm nicht wahrgenommen haben. Aber er selbst hat diese Seite seines Wesens längst gekannt,

denn er hat ja, wie wir wissen, Wagnern schon von seinen zwei Seelen gesprochen (s. V. 761 u. f.):

Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen.

Nachdem das sitt- und tugendreiche Mädchen den zudringlichen Ritter, der sie auf der Strasse anzureden gewagt, etwas schnippisch und kurz angebunden abgewiesen und sich entfernt hat, kommt Mephistopheles herbei und erhält sogleich von Faust den Auftrag: ihm die Dirne zu schaffen. Das duftet allerdings nach dem Schnapse der Hexe. Mag sein, dass des Mephistopheles trockene Erklärung, das Mädchen, das Faust ihm bezeichnet, sei ein unschuldiges Ding, er habe keine Gewalt über sie, eine Finte ist um Fausts Begierden noch mehr aufzustacheln (— kennt er ihn doch — und wir selbst haben ja auch soeben erfahren, dass Faust durch das Mädchen sich besonders angezogen fühlt, weil sie so sitt- und tugendreich ist —) und um sein Verdienst, wenn er sich schliesslich doch zum Kuppler hergiebt, desto höher anrechnen zu können; so ist, was er bewusst als Lüge ausspricht, dennoch wahr, was dem Teufel sehr oft passirt: just wenn er lügen will, spricht er die Wahrheit! Mit all seinen Verführungskünsten bringt es Mephistopheles bei Gretchen nicht weiter, als dass sie ihn fürchtet, hasst und verachtet — wir werden's erleben. Aber freilich die Seele vergiftet er ihr dennoch, indem er ihre natürliche Eitelkeit aufstachelt mit Schmucksachen und eine alte Kupplerin, Marthe, die ganz ihm zugethan ist, gegen das unschuldige Kind dabei zu Hilfe nimmt. Der Teufel kann Gretchen elend machen, aber Herr wird er nicht über sie. Ich greife der Fabel des Stückes hier nur vor, um meine Ansicht zu vertheidigen, die ich bereits zur vorhergehenden Scene ausgesprochen, dass Fausts Begegnung mit Gretchen nicht von Mephistopheles arrangirt ist, sondern nur von ihm benutzt wird. Mit dieser Ansicht scheint im Widerspruche zu stehen, dass Mephistopheles jetzt schliesslich dem Faust verspricht ihn noch heute in Gretchens Zimmer zu führen, und dass er weiss, sie werde bei der Nachbarin sein. Da scheint denn doch der Teufel, weil er das Zukünftige sicher nicht voraus weiss, die ganze Geschichte geplant und abgemacht zu haben. Ich habe aber gar nicht geleugnet, dass Mephistopheles Gretchen und ihren ganzen Anhang sehr wohl kennt, — dass dies der Fall sei, geht ja schon daraus her-

vor, dass er Faust Auskunft über sie giebt, wobei er jedoch, ablehnend Fausts kecke Forderung, ausdrücklich versichert: er habe keine Gewalt über sie. Er kann also auch wohl wissen, dass Gretchen zu gewissen Tageszeiten bei ihrer Nachbarin Marthe zu sein pflege, über welche Mephistopheles allerdings Gewalt hat. Hätte der Dichter den Teufel als Zukünftiges vorauswissend, oder auch als einen willkürlichen Gebieter über Menschenseelen sich vorgestellt, dann wäre des Mephistopheles Wette gegen Gott und gegen Faust ein Unsinn, überhaupt jede Verwerthung seiner Figur zur mithandelnden und mitleidenden Person einer Tragödie unmöglich. Er könnte dann höchstens die Rolle eines Deus ex machina in einer Tragödie bekommen. Die Scene endet damit, dass Mephistopheles von Faust den Auftrag erhält ein Geschenk für Gretchen zu besorgen und darauf äussert: er kenne manchen schönen vergrabenen Schatz, in welchem er sich nach dem Gewünschten umsehen wolle. Wir begegnen da zuerst einer Vorstellung, die im zweiten Theile bedeutsamer wird, wo durch die Aussicht auf die aus alter Zeit verborgenen und vergrabenen Schätze, welche Mephistopheles zu kennen sich berühmt, dem Kaiser und dem Reiche geholfen werden soll, jedenfalls Faust und Mephistopheles zu Ansehen am Kaiserhofe gelangen.

Die vorstehende ist die erste von vierzehn kurzen einzelnen Scenen, in denen die Liebesgeschichte zwischen Faust und Gretchen sich rasch abspinnt bis zur Katastrophe. Der Zusammenhang ist äusserlich kaum angedeutet, wohl aber innerlichst vorhanden.

---

8. Scene.

Abend.

Ein kleines reinliches Zimmer.

(Vers 2323—2448.)

Margarete ihre Zöpfe flechtend und aufbindend spricht einen nur sechs Verse langen Monolog, aus dem hervorgeht, dass der Herr, welcher sie heute so keck ange-

redet, sie doch sehr interessirt, ihr gefallen hat und wegen seiner Zudringlichkeit von ihr entschuldigt wird —: Herzenseinfalt und — weibliche Eitelkeit!

Nachdem Margarete sich entfernt, treten Mephistopheles und Faust ein. Sie bringen das bestellte Geschenk schon mit, — es muss also zwischen diesem und dem vorhergehenden Auftritte eine geraume Zeit liegen: von Morgen bis Abend. Faust bittet Mephistopheles ihn allein zu lassen und dieser entfernt sich nach einigem Herumschnüffeln. In dem darauf folgenden Selbstgespräche Fausts spricht sich inbrünstige Liebe, aber keine gemeine Sinnlichkeit aus; im Gegentheil, jede Regung derselben ist untergegangen in andachtvolle Stimmung; Faust kommt sich selbst ganz verändert vor, all sein Uebermuth verzagt bei dem Gedanken, sie könne sogleich erscheinen. Und sie erscheint, sie kehrt zurück, Mephistopheles meldet, dass sie komme. Faust will fort auf Nimmerwiederkehr — er schämt sich vor sich selbst. Da bringt Mephistopheles das Schmuckkästchen zum Vorschein, und mit wenigen Worten weiss er Faust wieder umzustimmen, indem er hinwirft: das sei ein Geschenk, dem keines Mädchens Tugend Widerstand zu leisten vermöge, — und dann, um Fausts Liebe in ihren Grundtiefen aufzuregen, wie verloren hinzufügt: Zwar Kind ist Kind und Spiel ist Spiel. Faust liebt ja an Gretchen ihre Reinheit, ihre Unschuld, ihre Kindlichkeit, und indem Mephistopheles auf diese hinweist, deutet er zugleich an wie selbstverständlich, dass solche Seelenreinheit sich nicht zerstören lasse, auch nicht durch die unwiderstehlichsten Verführungskünste. Wieder einer von den Fällen, wo der Teufel absichtlich lügt, und dabei unwillkürlich die Wahrheit ausspricht. Ein reines Weib kann den Verführungskünsten erliegen und doch rein bleiben, — an Gretchen wird sich das bestätigen.

Faust ist unentschlossen, weil sein Gewissen ihm sagt, dass er unrecht daran thue das unschuldige Kind in Versuchung zu setzen. Mephistopheles missversteht ihn absichtlich um ihn zu beleidigen und dadurch zum unüberlegten Handeln zu verleiten, als wolle Faust den Schatz lieber für sich behalten, als geize er. Mephistopheles deutet an: er brauche nur den Kopf zu kratzen, die Hände zu reiben, so — der fallengelassene Nachsatz ist leicht zu ergänzen: habe er (Mephistopheles) so viel ihm und Faust beliebe von derlei Schätzen; Faust brauche also nicht zu sparen. Da Faust noch immer zaudert, stellt Mephistopheles

selbst das Schmuckkästchen in den Schrank und verschliesst diesen. Er geht darauf eilig mit Faust ab, denn Margarete kehrt zurück. In der vorhergehenden Scene hatte Mephistopheles dem Faust versprochen. er wolle ihn in Gretchens Zimmer führen, während diese bei der Nachbarin sei. Ich habe dieser Aeusserung gegenüber die Ansicht ausgesprochen, dass auf sie kein besonderer Werth zu legen sei, als handle es sich um eine von Mephistopheles eingefädelte Intrigue. Nun — Margarete kehrt jetzt zurück, mit einer Lampe, sie findet es schwül und dumpfig im Zimmer, wo, ohne dass sie eine bestimmtere Ahnung davon hätte, fremde und ihrem reinen Wesen unheimliche Gäste inzwischen sich eingeschlichen hatten; sie fühlt sich geängstet, verlangt nach der Mutter und öffnet das Fenster um sich zu überzeugen, dass es drausen nicht eben warm sei. Aus allem geht hervor, dass Gretchen nicht (drausen, über der Strasse) bei der Nachbarin gewesen sei; bestätigt also, dass Mephistopheles entweder nur auf Grund einer Vermuthung gesprochen oder wie gewöhnlich gelogen habe, oder auch, dass der Dichter absichtlich die Handlung des Stückes anders vor sich gehen lässt, als man nach dem, was vorausgegangen, erwarten sollte. Ein ähnliches Verfahren des Dichters kommt noch mehrfach vor in unserem Tragödienwerke. Der Dichter bewirkt auf solche Weise, dass der Schein historischer Wahrheit, die Wahrscheinlichkeit hervorgebracht wird, denn auch im Leben treten die Ereignisse stets in anderer Weise ein als sie vorbereitet oder erwartet waren, selbst wenn sie im Grossen und Ganzen zutreffen.

Um sich zu zerstreuen, richtiger um ihren Geist mit liebsameren Bildern zu beschäftigen als die, welche sie, das thöricht furchtsame Weib, beängstigen in der schauerlichen Atmosphäre, die sie umgibt, singt Margarete die Ballade vom König von Thule. Eine tiefere Beziehung auf die Situation und den Charakter Gretchens hat das Gedicht nicht weiter, als dass es eine Stimmung ausdrückt und giebt, welche uns merken lässt, dass die ahnungsvolle Seele des unschuldigen Mädchens mit Bildern von treuer Liebe bis in den Tod und über den Tod hinaus, von Liebe eines Mannes zu einem Weibe ohne Rücksicht auf äusserliche Verhältnisse, wie glänzend auf der einen Seite, wie bescheiden auf der anderen sie auch sein mögen, erfüllt ist. Es ist ein schwermüthiges und tief empfindsames Gedicht. Während Margarete sang, hat sie ihr Kleid abgelegt, und nun will sie

dasselbe in dem Schranke verwahren, da findet sie das Kästchen, in ihm den Schmuck. Sie kann es nicht sich versagen das prächtige Geschmeide anzulegen. Also eitel ist sie wohl, aber doch dabei wie kindlich bescheiden! Was ist gegen das goldene Geschmeide ihre wohl hie und da — wie z. B. heute auf der Strasse, als der junge Herr sie „Schönes Fräulein" nannte, — anerkannte Schönheit und Jugend. Das führt zu nichts — Gut und Geld thun's allein — und sie ist arm. Durch einen einzigen feinen, aber auch haarscharfen Zug weiss der Dichter die Lebensbedingungen, unter denen Margarete aufgewachsen ist, allseitig zu kennzeichnen: als sie das Kästchen findet, spricht sie die Vermuthung aus, es sei dasselbe wohl ein Pfand, auf welches ihre Mutter geliehen habe. Die Mutter war also nicht in Noth, sondern lieh Geld gegen Pfand; es ist nicht gesagt — gegen Zinsen, aber es liegt nahe daran zu denken. Freunden leiht man ohne Pfand, und Leute die Pfand geben können, sind wohl auch in der Lage Zinsen zu zahlen, und eine ausserordentliche Begebenheit kann es auch nicht sein, dass die Mutter gegen Pfand leiht, sonst würde Gretchen nicht mit einem „vielleicht" ihre Vermuthung aussprechen, sondern etwa mit „doch nicht gar". Man kann daraus weiter schliessen, dass Gretchens Mutter nicht eine besonders edeldenkende und zartfühlende Person sei, denn wäre sie das, so würde sie nicht Geld auf Pfand ausleihen. Wir werden im Verlaufe von Gretchens Liebesgeschichte diese Ansicht von der Mutter noch bestätigt und vervollständigt finden. Der Haupteindruck, den die ganze Scene hinterlässt, ist, dass Gretchen ein ahnungvolles, sittenreines, unschuldiges, aber doch natürlich-eitles und thörichtes Kind ist, welches durch die Liebe eines vornehmen reichen Herrn sich sehr geehrt und geschmeichelt fühlen würde und sehr glücklich wäre, wenn ihr die Ueberzeugung beigebracht würde, dass ihre Schönheit und Jugend mehr werth sei als Gold und Edelgestein.

---

9. Scene.

Spaziergang.

(Vers 2449—2508.)

Faust in Gedanken auf und abgehend.
Zu ihm Mephistopheles.

Die Liebesgeschichte schreitet rasch vorwärts. Mephistopheles — der nur „den Kopf zu kratzen, die Hände zu reiben“ braucht, — bringt die Nachricht, dass ein Pfaffe den für Gretchen bestimmten Schmuck weggeschnappt und eingesackt habe. Er will Faust in Aufregung bringen, was ihm auch gelingt — er versteht sich trefflich auf das Kupplergeschäft. Mephistopheles giebt nun in seiner Weise von Gretchens Mutter eine Beschreibung, die, so carikirt sie ist, doch zu dem Umrisse passt, den wir aus Gretchens gelegentlicher Aeusserung uns bereits machen konnten. Die Frau, welche Geld gegen Pfand leiht, ist eine devote Seele, eine von den Millionen, welche der Pfaffenherrschaft zur breiten und sicheren Grundlage dienen. Man kann Mephistopheles Schilderung des habgierigen Pfaffen sehr ergötzlich finden, aber wird auch zugeben müssen, dass sie boshaft ist, und nicht nur der Kirche gegenüber, sondern auch in Bezug auf Faust, mit dem Mephistopheles gern eben so abfahren möchte, wie der Pfaffe mit dem ungerechten Gute. Sehr geschickt lässt Mephistopheles in seine Erzählung die Bemerkung einfliessen, dass Margarete recht wohl gemerkt habe, von wem das Kästchen herrühre und für wen es bestimmt sei; der Mensch glaubt, was ihm angenehm ist, gern. Faust aber sieht nun wohl, dass er von der Schuld des von Mephistopheles in's Werk gesetzten Verführungsangrifes nicht mehr sich los machen könne, und dass er von dem geliebten Weibe um dieser Schuld willen nicht zurückgewiesen werden, ja dessen Wohlgefallen erlangt haben würde. Das ist Mephistopheles Intrigue gegen Faust. Und mit welchem Erfolg es dem boshaften Teufel gelingt bei Faust, sieht man daraus, dass dieser selbst nunmehr ganz auf das Spiel eingeht, dem er noch kurz zuvor nur mit innerstem Widerstreben zögernd sich hingab, und den Teufel ansporut doch nur ganz Teufel zu sein und ihm selbst auf den Beistand der Nachbarin hinweist, von welcher Mephistopheles ihm

zuvor gesprochen hat. Sehr bereitwillig geht der Teufel auf Fausts Begehren ein, kommt er dadurch doch in die vortheilhafteste Situation zu demselben, von der er auch, wie wir sehen werden, Gebrauch zu machen versteht: dass nun nicht mehr auf ihn, sondern auf Faust alle Verantwortlichkeit für das, was daraus werden wird, fällt. Er spielt die Rolle des gehorsamen Dieners, der nichts thut, als dass er die Befehle seines gnädigen Herrn ausführt, welche dieser zu vertreten hat.

---

10. Scene.

Der Nachbarin Haus.

(Vers 2509—2668.)

Frau Marthe ist die bereits mehrfach erwähnte Nachbarin. Sie spricht, so lange sie noch allein ist, mit wenigen Worten ihren noblen Charakter aus. Ihr lieber Mann ist ihr auf und davon gegangen, und sie verlangt nach nichts als einem Todtenschein, — ein sehr natürlicher Wunsch für ein Weib, dass sobald ihr der erste Mann verloren gegangen ist, daran denkt, wie sie geraden Weges zu einem zweiten kommen möge. In diesem erbaulichen Gedankengange unterbricht sie Margarete durch ihr Erscheinen.

Das eben erst von Faust bestellte neue Kästchen ist bereits angekommen; Gretchen bringt es mit und zeigt es Frau Marthe. Diese weiss bereits die ganze Geschichte von dem ersten Kästchen, sie ist also Gretchens und ohne Zweifel auch der Mutter vertraute Freundin. Das bestätigt abermals, dass Gretchens Mutter eine Frau vom gewöhnlichsten Schlage ist, wie würde sie sonst den Umgang ihrer Tochter mit Marthe, einem sittlich gemeinen Wesen, an der jeder Zoll Kupplerin und verbuhltes Weib ist, geduldet haben. Diese verleugnet sich auch nicht einen Augenblick, sie giebt Margareten den Rath ihrer Mutter nichts von dem neuen Funde zu sagen, ja ihr was vorzumachen; sie hofft auch, die Mutter werde darüber die Augen zudrücken, wenn's nur geschickt angefangen würde, und vor allem schmeichelt sie

der Eitelkeit des armen bethörten Kindes und unterweist dieses in der sorgsamen Pflege derselben. Darüber tritt Mephistopheles ein und kommt der *Frau Marthe Schwerdtlein*, indem er nach ihr fragt, als kennte er sie noch gar nicht, in ihrem Bestreben zum Verderben Gretchens zu Hilfe. Er schmeichelt Gretchens Eitelkeit. Er thut, als habe er Margarete für ein *Fräulein* gehalten, nicht um des Schmuckes willen, den Gretchen sogleich in der Unschuld ihres Herzens als nicht ihr gehörig bezeichnet, sondern ihres edeln Anstandes wegen. Das Gespräch, welches Mephistopheles hierauf in Margaretens Gegenwart mit dem sittenlosen Weibe führt, ist ganz geeignet die Phantasie des Mädchens zu besudeln und diesem unsittliche Lebensanschauungen als weltmännische Aufklärung einzuflössen. In trockenster Manier, als spräche er von dem gleichgültigsten Dinge der Welt, meldet er der Marthe: *ihr Mann ist todt und lässt sie grüssen.* Hierauf gehen die bei solcher Gelegenheit vulgären Redensarten herüber und hinüber, welche Mephistopheles in seiner Art schmackhafter macht. Der Mann lässt seine Frau bitten dreihundert Messen für seine arme Seele lesen zu lassen, ausser diesem Auftrage aber lässt er seiner Witwe nichts zukommen. Als Margarete ihre Theilnahme an dem Unglücke ausspricht, wirft Mephistopheles die Aeusserung hin: *sie wäre werth gleich in die Ehe zu treten*, und fände sich dazu nicht gleich ein Mann, so thät's für's erste ein *Galan*, — das sei ein grosses Glück *solch ein liebes Ding im Arme zu haben.* Gegen diese frech unverschämte Rede weiss Margarete nichts zu sagen, sie will dem gewandten Weltmenschen gegenüber doch nicht altfränkisch tölpelhaft erscheinen, — als dass dies *hier zu Lande nicht Brauch sei.* Mephistopheles fährt fort in seinem frivolen Berichte über den angeblich Verstorbenen, der darin gipfelt, dass er erzählt, der Mann habe Geld und Gut, zu dem er gelangt, mit einem *schönen Fräulein* in Neapel durchgebracht — und daran für Frau Marthe den Rath knüpft wieder zu heirathen, was diese wohlgefällig mit einer zarten Erinnerung an ihren herzlieben Ersten aufnimmt; ja sie wäre im Stande, wie Mephistopheles bemerkt, mit dem *Teufel selbst* ein Liebesverhältniss einzugehen. Eine Frage, mit welcher Mephistopheles Margarete in die verfängliche Unterredung zu ziehen sucht, prallt unverstanden an deren unschuldigem Wesen ab. Ehe Mephistopheles sich entfernt, verspricht er noch Frau Marthen ihr zu einem

Todtenschein ihres Mannes behilflich zu sein, indem er mit noch einem Freunde — Faust — vor Gericht den Tod des Herrn Schwerdtlein bezeugen wolle. Mit Leichtigkeit bringt es Mephistopheles dazu, dass für den Abend ein Rendez-vous in Marthens Garten verabredet wird, in welchem sein Freund der Jungfrau Margarete vorgestellt werden soll.

---

11. Scene.

Strasse. (B.)

(Vers 2669—2716.)

Faust und Mephistopheles begegnen sich. Jener ist ungeduldig und dieser berichtet über den Erfolg seines Besuches bei Marthe und erwähnt dabei, dass Faust den Tod des Herrn Schwerdtlein werde zu bezeugen haben. Faust weigert sich falsch Zeugniss abzulegen; da hält ihm Mephistopheles entgegen, dass er (Faust) ja doch schon oft genug sich zum Zeugen für alles Mögliche hergegeben habe, wovon er eben so wenig gewusst, als von dem Tode jenes Mannes. Er weist hin auf alles, was er als Lehrer seinen Schülern über Gott und die Welt sammt allem Lebendigen gesagt habe, — er weist aber auch, als Faust ihn einen Lügner und Sophisten nennt, darauf hin, (— wenn man's nicht tiefer wüsste: nämlich, wer hier der Lügner und Sophist ist —) was alles der Verliebte dem armen Gretchen weiss machen werde von ewiger Treue und Liebe — wird das von Herzen gehn, d. h. wird das etwa wahr sein? Faust behauptet die Wahrheit seiner Empfindung und Mephistopheles behauptet nicht minder entschieden, all die Liebesbetheuerungen seien Lüge. Nun es wird sich zeigen, wer Recht hat; beim Streite mit Worten kommt nichts heraus, wie Faust selbst bemerkt; aber dabei giebt er, wie es scheint, klein bei wegen des in betreff Schwerdtleins abzulegenden falschen Zeugnisses mit den Worten:

Denn du hast Recht — vorzüglich weil ich muss;

nämlich: weil die Annäherung, ja der Besitz Gretchens davon abhängig ist und er diesen nicht missen zu können meint.

Das Spiel (— das teuflische Lügenspiel, welches Mephistopheles eingeleitet hat —) beginnt, wie jedes Unrecht ein neues aus sich hervorbringt, dem ersten Schritte bergunter ein zweiter folgt, und weiter immer schneller, — um mit beschleunigter Geschwindigkeit dem Abgrunde zuzueilen.

---

12. Scene.

Garten.

(Vers 2717—2848.)

Margarete an Faustens Arm, Marthe mit Mephistopheles auf- und abspazierend.

Eine dramatisch wunderbar geschickt arrangirte Scene: Zwei Paare im Zwiegespräche gehen abwechselnd vorüber; das eine Paar dient dem andern zur Folie, so dass die innere Wahrhaftigkeit der Empfindung, die Sitteneinfalt und die Reinheit der Gesinnung des einen Paares um so heller sich darstellt, je dunkler die Schatten sind, mit denen das andere Paar in seiner Verlogenheit, gemeinsinnlichen Begehrlichkeit und Unsauberkeit des Wesens hinter dem ersten sich bewegt. Die Entwickelung der Liebe von der ersten scheuen Begegnung und dem unwillkürlichen Anschmiegen zweier edlen Naturen aneinander bis zur Vertraulichkeit und endlich zur unwillkürlichen Hingebung und begeisterten Erfassung wird uns in den reinsten und schönsten Formen in den kurzen Gesprächen, welche Faust und Gretchen im Vorübergehen führen, die zu belauschen uns vom Dichter vergönnt wird, offenbart; dazwischen legen sich für die seelische Entwickelung der beiden Liebenden tief bedeutsame Pausen, welche Mephistopheles und Marthe mit ihren conventionell gemeinen und dabei sinnlich zudringlichen Redensarten ausfüllen, so dass (recht nach Art aller Schatten) das Suchen und Finden edler Menschen in unwillkürlichem und unwiderstehlichem Liebesdrange durch sie zur Caricatur verzerrt sich darstellt. Die Caricatur gipfelt darin, dass, nachdem schliesslich Margarete davon läuft vor sich selbst und vor dem Geliebten, und dieser nach kurzem aber sicher sein tiefstes Seelenleben erschütternden Besinnen ihr folgt, Martha coquet daran erinnert, dass es zu nachten beginne und sie auf ihren guten Ruf den klatschsüchtigen Nachbarn

gegenüber Bedacht zu nehmen genöthigt sei. Einer ins Einzelne eingehenden Erklärung bedarf der ganze Auftritt nicht; aber auf einige Punkte wollen wir unsere Aufmerksamkeit noch richten, welche wesentlich zur Charakteristik der Personen, mit denen wir es zu thun haben, beitragen. Wenn Faust in seiner Unterhaltung mit Margarete ausspricht, dass ein Blick, ein Wort eines geliebten Weibes den erfahrenen Mann mehr unterhalte, als alle Weisheit der Welt, wenn er dann der Einfalt und Unschuld einen heiligen Werth beilegt, und Demuth und Niedrigkeit als die höchsten Gaben der Natur bezeichnet, so wird man im ersten Augenblicke vielleicht geneigt sein, darin nichts als herkömmliches Geschwätz eines verliebten Mannes zu erkennen. Aber die Frage ist nur, wie solches Geschwätz dazu kommt herkömmlich zu sein, gerade so wie es bei verliebten Weibern herkömmlich ist, wie auch Gretchen thut, dem Manne, den das Weib liebt, mit der Anerkennung seiner Ueberlegenheit an Erfahrung und Verstand entgegenzukommen. Ich meine gerade in solchem Geschwätze, welches unwillkürlich im Herzen entsteht und auf die Lippen sich drängt, äussert sich die wahre Liebe, die sich auf das bezieht, was die Personen verschiedenen Geschlechtes einander geistig entgegenbringen. Der Mann ist Verstandesmensch, das Weib Gemüthsmensch, wie der Verstand das Gemüth und das Gemüth den Verstand nicht entbehren kann und darum sucht und sich ihm hingiebt, so kann das Weib den Mann und der Mann das Weib nicht entbehren, und sucht eines das andere und giebt sich ihm hin. Es ist tiefe Wahrheit in dem Geschwätze der Liebenden. Der Verstand ist einseitig, das Gemüth allseitig. In der geistigen Entwickelung des Mannes geht ihm immer mehr verloren, je höher sein Streben ihn emporträgt, er wird immer einseitiger, immer einsamer. Das Weib bringt ihm die untergegangene Welt, das verlorene Paradies, die Gesellschaft, deren der Mensch nach seiner Natur bedarf, zurück. Das Gemüth dagegen ist allseitig, und eben darum in steter Abhängigkeit von all den Einflüssen, welche eine ganze Welt unberechenbarer Erscheinungen auf das Einzelwesen geltend machen. Darum geht das Weib in seiner Entwickelung sich selbst verloren, zerfliesst gehorchend, dienend und sich aufopfernd in die Umgebung, die seine Welt ausmacht; der Mann giebt das Weib ihm selbst zurück, erhebt es zur Bedeutung der Selbständigkeit, deren menschliches Wesen bedarf zu seiner

Befriedigung, zu der das Weib sich erhebt als Mutter und Hausfrau durch die Hingabe des von ihr geachteten Mannes und durch die von ihr unter dem Schutze des Mannes ausgehende Schöpfung einer eigenen kleinen Welt in der allumfassenden Gotteswelt. Das Weib hat das unmittelbare Bedürfniss nach dieser Erhebung, die sie nur durch den Mann zu erlangen vermag. Was Faust gegen Margarete ausspricht, ist also kein leeres Geschwätz, sondern urewige Wahrheit, ebenso wie das liebreizende Geplauder Gretchens, mit welchem sie nachher ihr Gebaren mit dem jüngeren Schwesterchen, dessen sie sich mit mütterlicher Sorgfalt bis zum Tode angenommen hat, schildert, der tiefe wahre Ausdruck ihres unmittelbarsten Bedürfnisses zur geistigen Selbständigkeit zu gelangen ist. Das ist urgesunde Lebensanschauung, da schmeckt das Essen, schmeckt die Ruh, und solche Lebensanschauung ist just das, was Fausten verloren gegangen ist bei seiner zur höchsten Selbständigkeit gediehenen geistigen Entwickelung, was er so tief schmerzlich vermisst; und darum fühlt er sich zu Gretchen mit unwiderstehlicher Urgewalt hingezogen, darum — liebt er Margarete. Sie verstehn einander, darum lieben sie einander.

In der Schilderung, die Margarete von der Häuslichkeit, in welcher sie aufgewachsen ist, giebt, bestätigt sich das Bild, was wir von ihrer Mutter uns zu machen schon Veranlassung hatten, und nebenbei erfahren wir noch, was zum Verständnisse der weiteren Entwickelung dieser Häuslichkeit und der Gestalt, die das Schicksal Gretchens unter dem Einflusse von Fausts Liebe annehmen muss, nöthig ist: dass sie einen Bruder hat, der unter dem erziehenden Einflusse derselben Häuslichkeit, derselben Mutter sich herausgebildet hat, und Soldat geworden ist. Die Mutter hat ein hübsch Vermögen, aber sie ist eine schwächliche und dabei alles genau (accurat) nehmende, strenge Frau, die ihre Kinder zur Arbeit und Rechtschaffenheit pedantisch angehalten hat, aber in der Form des Vorurtheils, welche mit sich bringt, dass sie sich selbst und den Ihren Entbehrungen auferlegt, dabei aber Wuchergeschäfte treibt und blind ist für die Gefahren, denen ihr Kind durch den Umgang mit einem Weibe, wie diese Marthe, ausgesetzt ist. Hält diese Marthe doch, wie wir bemerkt haben, auf den ehrbaren Schein vor den klatschsüchtigen Nachbarn, das genügt vollständig in den Augen einer in Vorurtheilen befangenen Frau.

Als Gretchen in kindlicher Naivetät mit dem verblümten

Geständniss ihrer Liebe Faust entgegenkommt, indem sie die Blume zerzupft und mit holder Freude die schwerwiegenden Worte ausspricht: Er liebt mich; und als nun Faust ihre beiden Hände fasst, da fühlt sie zusammenschaudernd, dass sie nicht mehr sich selbst angehört, sondern einzig ihm: Mich überläufts! Faust aber spricht aus, was sie fühlt, und giebt ihr damit mit unbezweifelbarer Wahrhaftigkeit zu erkennen, dass er ihre Liebe theilt, und bezeichnet seine Empfindung als ewig. Da kommts also richtig so, wie Mephistopheles höhnend vorausgesagt hat, aber dies Ewig ist doch keine leere Redensart, kein teuflisches Lügenspiel, sondern eine schwer wiegende Wahrheit für Gretchen, für Faust und — für uns, wenn wir nicht alles Gehör für die Stimme der Wahrheit verloren haben. Und der Dichter wird uns nicht im Stiche lassen, wir werden im zweiten Theile der Tragödie die Bestätigung dieser Wahrheit finden: die Liebe Fausts und Gretchens ist ewig. Faust fügt noch hinzu: Ihr Ende würde Verzweiflung sein. Nein, kein Ende! Kein Ende! Scheinbar, in der Welt des Scheines: auf Erden freilich wird dieser Liebe das Ende nicht erspart bleiben, und die Verzweiflung wird dann auch nicht ausbleiben; aber der Schein wird als solcher offenbar werden: auf den ersten Theil der Tragödie, der mit der Verzweiflung endet, wird der zweite Theil folgen, der die Wahrheit wieder in ihr Recht einsetzt als ewige Erlösung aus der Welt des Scheines zur Welt der Wirklichkeit, welche allein Wahrheit ist.

---

13. Scene.

Ein Gartenhäuschen.

(Vers 2849—2860.)

Margarete springt herein, steckt sich hinter die Thür, hält die Fingerspitze an die Lippen und guckt durch die Ritze.

Diese Scene schliesst sich ganz unmittelbar an die vorausgegangene an, so dass sich in ihr der vorhergehende Auftritt fortsetzt, nur mit veränderter Theaterdecoration. Es werden nur noch wenige Worte gewechselt, erst zwischen

Faust und Margarete, dann zwischen allen vier Personen des sich fortsetzenden Auftritts.

Margarete ist vorausgeeilt, sie erwartet Faust, er kommt, er küsst sie, sie erklärt ihm ihre Liebe — schlicht und einfach. Da klopft Mephistopheles, Faust nennt ihn: Thier, weil das bestialische Wesen durch seinen Zutritt den heiligsten Moment im Dasein zweier edlen Menschen entweiht. Auch Marthe drängt zum Aufbruch. Faust möchte Margarete nach Hause begleiten, aber diese lehnt es ab aus Furcht vor ihrer Mutter. Alle entfernen sich (wie's scheint auch Marthe, sie kann aber auch geblieben sein) bis auf Margarete, welche noch in wenigen Worten ganz im Sinne unserer Expectoration über den Ursprung der Liebe zwischen Mann und Weib ihre Verwunderung vor der geistigen Energie des Mannes (Faust ist ihr der einzig vollgültige Repräsentant seines Geschlechtes) und ihre Hülfsbedürftigkeit ihm gegenüber ausspricht, und damit ihre Hingabe an ihn.

---

14. Scene.

Wald und Höhle.

(Vers 2861—3017.)

Faust allein.

Zwischen der dreizehnten und der vierzehnten Scene muss ein beträchtlich langer Zeitraum angenommen werden, so lang, dass ein Actschluss dazu gehört um ihn annehmbar zu machen. Wir erfahren aus Faust's Selbstgespräch und dem sich anschliessenden Wortwechsel mit Mephistopheles, dass das Liebesverhältniss zwischen Faust und Margarete sich fortgesponnen hat, wie es begonnen, dass aber Faust schon seit längerer Zeit Gretchen verlassen und sich in Waldeseinsamkeit zurückgezogen hat, um sich selbst vor dem Erliegen, vor den Forderungen sinnlicher Begier, und vor den Lockungen, welche sein satanischer Begleiter ihm zuflüstert, zu retten, und um Gretchen nicht den Frieden ihrer Seele, Unschuld, Tugend und Lebensglück zu rauben, rauben zu müssen.

In den vorhergehenden Scenen und ihrem raschen, die Phantasie lebhaft in Anspruch nehmenden Aufeinanderfolgen ist die Entwicklung des Liebesverhältnisses zwischen Faust

und Margarete bis zur gegenseitigen Hingebung so in den Vordergrund getreten, dass die allgemein menschliche Bedeutung Fausts und des Kampfes, den der Mensch mit dem Bösen in sich selbst durchzumachen hat, oder mit anderen Worten das eigentliche Pathos des Helden der Tragödie, in den Hintergrund gedrängt worden ist. Mit der gegenwärtigen Scene nimmt der Dichter dieses Pathos in seiner ganzen Gewichtigkeit wieder auf und zeigt uns das Liebesverhältniss zu Gretchen als das, was es in Wahrheit ist, als nur ein Symptom des erwähnten Pathos, welches aus dem doppelten Wettkampfe des Bösen wider Gott und wider Mensch hervorgeht. — Faust hat sich aus der Welt in die Wildniss zurückgezogen um sich ausschliesslich mit sich selbst und mit dem Erhabenen Geiste zu beschäftigen, dem er Alles verdankt, um was er gebeten hat, wie er mit innigster Befriedigung eingesteht. Wer ist dieser erhabene Geist? Die Antwort liegt nahe: der Erdgeist. Sagt doch Faust, indem er den Geist, anredet, derselbe habe ihm sein Angesicht im Feuer zugewendet, und wir wissen ja, dass der Erdgeist dem Faust in der Flamme sich gezeigt hat. (S. 1. Scene. V. 128 u. f.) So scheint es — aber: Faust preist den erhabenen Geist, dass er ihm die Natur zum Königreiche gegeben, in ihr sich selbst wiederzufinden wie im Herzen eines Freundes vergönnt hat, ja diesem Geiste verdankt er, dass der Vorwelt silberne (d. h. klare, reine) Gestalten bei Betrachtung der Natur vor ihm aufsteigen und sein durch solchen Anblick der Herrlichkeit des Naturlebens aufgeregtes Gemüth beruhigen: und lindern der Betrachtung strenge Lust, — und wir erinnern uns, dass jener Erdgeist es war, der ihn mit kaltem Hohne verächtlich von sich wies, dass er in der Angst der Verzweiflung schrie: „ich Ebenbild der Gottheit soll nicht einmal dir gleichen?“ Weiter dann in seinem Gebete zum Erhabenen Geiste klagt Faust, dass dieser Geist ihm zu dieser Wonne den Gefährten gegeben, den Mephistopheles, welcher ihm nun unentbehrlich geworden sei, welcher ihn vor sich selbst erniedrige, alle seine Seligkeit im Umgange mit der Natur zerstöre, indem er das wilde Feuer der Sinnlichkeit in seiner Brust entzünde, so dass er von Begierde zu Genuss taumle und im Genusse nach Begierde verschmachte, — und wir erinnern uns, dass wir aus dem „Prolog im Himmel“ wissen, dass der allmächtige Gott, der die Welten erschaffen hat und erhält, es ist, welcher dem Menschen und speciell ihm, „seinem Knechte

— der ihm dient, wenn auch verworren, — den Gesellen zugegeben, der reizt und wirkt und muss als Teufel schaffen," um ihn aus dem ewigen Tode zum ewigen Leben zu erretten. Erinnern wir uns zu dem Allen noch, dass die Erscheinung des Herrn im feurigen Busche (II. Moses 3, 2) eine uralte religiöse Vorstellung ist, so wird uns offenbar, dass der Erhabene Geist, zu dem Faust in seinem Gebete sich erhebt, hoch erhaben ist, wie der Himmel über der Erde, über jenem Erdgeiste, der Faust niederschmetterte mit dem Worte: „du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir." Wenn Faust sich mit unüberwindlichem Widerwillen abwendet von dem an seiner Verführung mit niederträchtigen Höllenmitteln arbeitenden Mephistopheles, so erkennen wir eine Bestätigung des verheissungvollen Wortes des lebendigen Gottes: „Der gute Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst." Endlich wird uns klar, dass Faust in der höchsten Gefahr ist speciell seine Wette, die er mit Mephistopheles geschlossen hat, zu verlieren, weil er die Wonne bekennt, die er im Naturgenusse findet; es fehlt nur, dass er diese Wonne dem Verkehre mit dem bösen Gesellen verdanke. Aus dieser Gefahr wird er lediglich durch jenen Widerwillen, mit dem ihn dieser Gefährte erfüllt, befreit, sowie dadurch, dass er sich vollkommen klar geworden ist, dass er den guten Tag, dessen er sich erfreut, ihm, seinem Plagegeiste, nicht verdanke.

Da tritt Mephistopheles hinzu; er merkt, dass es höchste Zeit ist, wenn er nicht umsonst sich bemüht haben soll, wenn nicht seine eigene, von ihm selbst ausgesprochene Charakteristik zu seinem ewigen Verdrusse sich abermals bestätigen soll: „ich bin ein Theil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft". Er tritt zu Faust und sucht ihn zu bereden, dass er ihm und seinen Künsten den Zeitvertreib verdanke, der ihn vorübergehend unterhalten und die Selbstmordgedanken ausgetrieben habe. Man sieht, der Teufel sucht noch immer Faust in jenem Wahne zu erhalten, der ihn zu dem verhängnissvollen Fluche (s. S. 70 u. f.) gebracht hat. Der Teufel spielt den Lebensretter! Der Lügner möchte Faust weiss machen, sein ewiges Geistesleben, welches ihm im Gebete zum „Erhabenen Geiste" wieder aufgegangen ist, sei nichts als eine vorübergehende Grille, die kindliche Hingabe an Gott sei seiner unwürdig, stelle ihn in eine Kategorie mit der Kröte, die aus dumpfem Moos und triefendem Gesteine Nahrung schlürfe. Aber Faust hält fest

an der Ueberzeugung, dass neue Lebenskraft gerade aus seinem, dem Teufel unbegreiflichen, stillen Umgange mit der Natur für ihn erwachse. Mephistopheles greift nun zu dem satanischen Mittel die edelsten und erhabensten Empfindungen des Menschen durch die Hinweisung auf die thierischen Bedürfnisse, mit denen sich dieselben vermischen, in denen sie schliesslich Befriedigung suchen, in den Schmutz der Gemeinheit herabzuziehen. Dadurch gewinnt das Böse Existenz und Gewalt über den Menschen, dass es die unmittelbaren Aeusserungen des Unbewussten der menschlichen Natur zum Gegenstande und Inhalte des Bewusstseins des Menschen macht und durch die Vermengung der unbewussten sinnlichen mit den selbstbewussten geistigen Lebensäusserungen diese zu jenen herabzieht, weil jene bei den allermeisten Menschen stärker als diese und stets rücksichtsloser sind, indem sie den Schein der Unüberwindlichkeit behaupten, wie widerwärtig auch ihre Erscheinungsformen dem Geiste sind. — Daneben aber malt Mephistopheles dem Faust das Bild der Geliebten aus, wie sie sich härmt um den fernen Geliebten, wie sie, das nur ihren natürlichen Gefühlen nachhängende Mädchen (das affenjunge Blut!) nach ihm sich sehne. Er malt ihm die sinnliche Liebe in ihrer verführerischsten Gestalt — im Gewande der Unschuld. Faust durchschaut den Versucher, die ihn umkriechende Schlange, und sagt zu Satan, wie einst jener Grössere Gottessohn, welchen derselbe zu versuchen wagte: Hebe dich weg von mir, Verruchter. (Vergl. Matth. 4, 10). Aber schliesslich erliegt Faust doch, denn der Teufel flüstert ihm zu: Gott selbst habe ja gewollt, dass der Mensch Mann und Weib sei und so den Beruf des Gelegenheitmachers, des Kupplers, geadelt. Da entschliesst sich Faust zur Sünde, aber mit Ach- und Wehgeschrei über sich selbst:

> Was muss geschehn, mags gleich geschehn!
> Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
> Und sie mit mir zu Grunde gehn.

Faust fühlt und weiss, dass mit der Sünde auch das Ende über seine Liebe kommen wird und muss, und daher spukt auch schon die Verzweiflung bei ihm vor, der er nicht mehr zu entrinnen vermag. Mephistopheles triumphirt — noch nicht über Gott, wie er sich im Prolog im Himmel vorgenommen, aber doch vorläufig über den Sünder, den er als eingeteufelt, für von ihm eingefangen hält, und dem nur noch eines fehlt: dass er sich tapfer halte in der Sünde. Wenn er aber am Schlusse dieser hochbedeutsamen Scene sagt:

Nichts Abgeschmackter's find ich auf der Welt
Als einen Teufel, der verzweifelt!

so wagt er in seiner Siegesgewissheit Faust schon als seines Gleichen, also als seine Beute zu behandeln. Aber im Grunde stellt er unwillkürlich sich selber das Zeugniss der Abgeschmacktheit, also der Verächtlichkeit aus. Denn Verzweiflung ist das dem Teufel beschiedene Loos. Schon bei seiner ersten Begegnung mit Faust spricht Mephistopheles seinen Verdruss darüber aus, dass ihm, dessen eigentliches Element das Zerstören, das Böse, sei, nichts gelinge, so dass er „rasend werden möchte;“ — und so macht er auch in unserer Tragödie die Erfahrung mit Faust nichts ausrichten zu können und muss zum Schlusse, nachdem er seine Wette im Himmel und auf Erden verloren hat, —

Hiobsartig, Beul' an Beule,
Der ganze Kerl, dem's vor sich selber graut —

abziehn mit einem Fluche, der auf ihn selbst zurückfällt und in Verzweiflung endet. (S. II. Theil, 5 Act, V. 751 u. f.)

Man kann die ganze Versuchungscene in „Wald und Höhle,“ die offenbar der Versuchung Jesu, der vom „Geiste in die Wüste geführt ward, auf dass er von dem Teufel versucht würde“ (Matth. 4) nachgebildet ist, die Katastrophe des ersten Theils der Tragödie nennen. Während der Sohn Gottes siegreich aus der Versuchung hervorgeht mit dem Worte: „du sollst anbeten Gott, deinen Herrn, und ihm allein dienen,“ erliegt der schwache Mensch, Faust, der Versuchung und die einzige Möglichkeit seiner Rettung liegt nur noch in dem Umstande, dass er nicht aus Lust, sondern mit dem Jammer der Verzweiflung nachgiebt, weil er zu schwach sich fühlt um den Kampf gegen die Begier aufzunehmen, die der Teufel zum wildesten Feuer der Sinnlichkeit in ihm angefacht hat. Wir werden sehen, dass der zweite Theil der Tragödie noch einmal die Versuchung an Faust herantreten lässt, nachdem es dem Teufel nochmals gelungen ist Faust zu einer That zu bestimmen, durch welche schuldlose friedliche Menschen (— Philemon und Baucis —) ins Verderben gerissen werden, und wie dann Faust die Versuchung siegreich besteht (— der Sorge gegenüber —).

Die Scene, mit welcher wir jetzt zu thun haben, kann man Faust's Sündenfall nennen, denn was nun noch folgt im ersten Theile der Tragödie, ist nur nothwendige Folge des Entschlusses, den Faust am Schlusse unserer Scene fasst.

---

15. Scene.
Gretchens Stube.
(Vers 3018—3057.)

Gretchen am Spinnrade allein singt ein Lied, das ihr betrübtes Herz in ihr gedichtet, welches ganz Liebe, Sorge, Sehnsucht ist und das Herannahen der Verzweiflung ahnen lässt. Man hört dem Liede an, dass Gretchen im Umgange mit Faust ihre harmlose Unschuld bereits eingebüsst hat, auch dass sie sich verlassen fühlt von dem Geliebten, aber dass sie dennoch ihm weder zu zürnen, noch einen Vorwurf zu machen vermag. Der ganze Auftritt besteht aus nichts als einem lyrischen Gedichte und ist doch dramatisch durch und durch, d. h. ganz Handlung im wahren Sinne des Wortes, nämlich Schilderung eines Seelenvorganges, der das Resultat von vorausgegangenen Begebenheiten und selbst nothwendig zur Entwickelung des Stückes ist.

---

16. Scene.
Marthens Garten.
(Vers 3058—3187.)

Margarete. Faust.

Wie die vorhergehende Scene ein melancholisches Seiten- oder Gegenbild zu jener achten Scene ist, welche uns zuerst in Gretchens kleines reinliches Zimmer einführte und in ihm uns Gretchens nähere Bekanntschaft im Stande der Unschuld machen liess, so ist die gegenwärtige Scene ein Gegenbild zu der zwölften Scene, in welcher Faust in Marthens Garten mit Gretchen zusammentraf um sich mit ihr auf ewig zu verbinden. Noch einmal sind die beiden Liebenden traulich zusammen, nachdem sie, wie wir sehen, einander wiedergefunden haben. Kein Poet als der einzige Goethe hätte die Wiedersehensscene sich entgehen lassen, der hatte sie nicht nöthig, weil er in das Lied am Spinnrade mehr Handlung gelegt, als durch die ausführlichste Wiederfindungsscene hätte dargestellt werden können. Wann werden die drama-

tischen Dichter und ihre Kritiker endlich einsehen lernen, was wahre Handlung ist, und dass der dramatische Dichter mehr durch das, was er verschweigt, als durch das, was er sagt, auf die Phantasie der Zuschauer, der Hörer und der Leser in beherrschender Weise wirkt. —

Ein düsterer Schatten liegt auch auf der gegenwärtigen Scene: Margaretens Sorge um den Geliebten, ihr sie beängstigender Widerwille gegen dessen Begleiter Mephistopheles, dann Fausts sinnliche Begehrlichkeit, gegen welche Margarete keine Einwendungen hat, nur ein ganz äusserliches Bedenken, welches Faust leicht zu beseitigen versteht durch ein verhängnissvolles Mittel, gegen das Gretchens sonst so ahnungvolles Herz nur noch ganz ohnmächtig sich zu regen vermag.

Mit den ersten Worten der Scene redet Gretchen zum erstenmale Faust mit seinem Vornamen: H e i n r i c h an, wodurch so kurz als vielsagend das nähere Verhältniss bezeichnet ist, in welches sie seit jener Gartenscene zu dem Geliebten getreten ist. Die Gelehrten aber haben sich den Kopf zerbrochen, wie Goethe darauf gekommen sei, Faust just den Vornamen Heinrich zu geben; einer hat geheimnissvoll darauf hingedeutet, dass zuweilen der Teufel Heinrich genannt worden sei, aber allen ist entgangen, dass der „Arme Heinrich“ Hartmanns von der Aue ein von der Miselsucht (dem Aussatze) befallener Mensch war, den die aufopfernde Liebe eines unschuldigen Mädchens vom Untergange rettete. Vielleicht hat der Arme Heinrich bei Faust's Taufe Gevatter gestanden. Doch das zu untersuchen will ich gern Andern überlassen; ich begnüge mich mit dem Gedanken, dass der beste Grund für jedes Menschen Vornamen darin zu suchen ist, dass dieser Name seinem Vater gefallen hat. Ich begnüge mich damit entdeckt zu haben, warum Gretchen ihren Geliebten bei der vorliegenden Gelegenheit zum erstenmal mit seinem Vornamen genannt hat, derselbe mag lauten wie er will. Gretchen hat Sorge um ihren vertrauten Geliebten um seiner R e l i g i o n willen. Wir haben früher gesehen, dass Gretchen streng kirchlich erzogen ward von einer Mutter, deren ganzes geistiges Wesen in den Formen des Vorurtheils befangen ist. Darum in der Einfalt ihres Herzens beunruhigt sie die Sorge um das Seelenheil des geliebten Mannes, der, wie sie bemerkt zu haben meint, nicht des G l a u b e n s ist, der für sie als der einzig seligmachende gilt. Denn auch ihre Liebe ist nicht zeitlich, sondern e w i g, wie die

Faust's, aber sie versteht die Ewigkeit nur eben so, wie sie es gelernt hat. Es liegt aber auch nahe, dass sie, die sich ganz an Faust hingegeben hatte ohne Rücksicht auf irgend welche Vorurtheile, in der Zeit, wo sie allein war (wie vorhin am Spinnrade), darüber sich ein Gewissen gemacht hat, ob sie wohl recht daran gethan, und ob ihr der Mann ihrer Wahl geistig so nahe stehe, dass ihre Hingebung an ihn gerechtfertigt werde. Vielleicht hätte in seiner Weise auch der Recht, welcher plumper zugreifend die Erklärung der Frage Gretchens an Faust: wie er es mit der Religion halte und mit den heiligen Sakramenten, darin suchte, dass sie darauf ausgehe ihren Heinrich zu bewegen mit ihr sich kirchlich trauen zu lassen. Dem ist nur zu erwiedern, dass der Dichter diese Consequenz von Gretchens Frage nicht näher angedeutet hat, als dass er Faust aussprechen lässt: in der Religion komme es in Wahrheit nicht auf (kirchliche) Formen an, sondern auf die Heiligkeit der Gesinnung. Er hätte sich dabei auf eine Autorität berufen können, die nicht abzuweisen ist, aber freilich wenig von denen verstanden worden ist, die den Beruf hätten nach solchem Verständnisse sich umzusehen. Als Gretchen ihrem Heinrich die Frage, welche sie beängstigt, in der Weise vorlegt, dass sie sagt: Glaubst du an Gott? da sucht Faust die Geliebte zu beruhigen und sich ihr verständlich zu machen. Faust's Glaubensbekenntniss ist nicht nur darum von höchster Wichtigkeit für uns, weil es uns einen tiefen Blick in sein Seelenleben thun lässt und zur Bestätigung und Ergänzung alles dessen dient, was wir über dasselbe schon erfahren haben, sondern auch darum, weil (vermöge der prototypen Bedeutung Faust's) in ihm zugleich ein Glaubensbekenntniss des Dichters liegt, wenn auch nicht ein unbedingtes letztes, aber doch ein solches, welches einer Phase in der Entwickelung auch seines Geistlebens entspricht. Faust meint: der Allumfassende, Allerhaltende sei hocherhaben über den Menschen, welchem es nicht zukomme weder Ihn anzuerkennen, noch Ihn zu leugnen. Ein Blick auf sich selbst und auf andere lebende Wesen, ein Blick auf Himmel und Erde, ein Blick in das Auge eines geliebten Menschen genüge um sich zu überzeugen, dass unsichtbar und sichtbar ein ewiges Geheimniss uns umgebe, halte, leite und beselige — ein Etwas, das in seiner Unermesslichkeit durch keinen Namen erschöpfend auszudrücken sei, — jeder Name sei nur ein leerer Schall, ein Rauch, der die welterleuchtende und

welterwärmende Himmelsglut nur in Nebel einhülle. Alle reinen Herzen, welcher Sprache sie sich auch bedienen mögen, stimmen in diesem Bekenntnisse überein. Das erinnert an den Ausspruch des Psalmisten: „Die Thoren sprechen in ihren Herzen: Es ist kein Gott.“ Margarete hat aber freilich mit Recht an dem, was Faust sagt, auszusetzen, dass das wohl ganz gut klinge, aber denn doch kein Christenthum sei, obschon es dem Inhalte nach mit dem wohl harmonire, was als Christenlehre verkündigt werde. Was Gretchen vermisst, das ist die Anerkennung der Sakramente, die Beziehung auf Messe, Beichte, Kirche, aber am anstössigsten ist ihr Fausts Verkehr mit dem Mephistopheles, dem die Bosheit, die Lieblosigkeit auf der Stirne geschrieben stehe. Es ist allerdings ein Widerspruch, in welchem Faust befangen ist, dass er vom Kirchenthume nichts wissen mag und doch mit dem Teufel verkehrt, dessen Existenz ja auch im Kirchenthume wurzelt, dass er für das Ewig-Gute keinen Namen hat, wohl aber für das Ewig-Böse. Wir wissen aber, dass Faust doch auch einen Namen für das Ewig-Gute hat, denn er betet zu dem „Erhabenen Geiste“. Vor Gretchen lehnt er nur jeden Namen ab, um die Missverständnisse zu vermeiden, welche an solche Namen sich anreihen würden. Den Widerspruch, in welchem Faust, wie ich anerkannte, befangen ist, kennt Niemand besser als er selbst, denn aus ihm erwachsen ja alle jene bis zur tödtlichen Verzweiflung ihn peinigenden Qualen, aus denen der ganze Inhalt der Tragödie hervorgeht. Dieser Widerspruch ist die Verwickelung, welche durch den Gang der Tragödie allseitig dargelegt, durch die Katastrophen, die Faust durchzumachen hat, der Lösung entgegen geführt wird, die wir im Schlusse des ganzen dramatischen Dichtwerkes zu suchen haben. Es wird sich zeigen, dass Faust schliesslich in ein ganz bestimmtes Verhältniss zum Kirchenthume gelangt, welches den Vorwurf oder die Klage Margaretens, dass ihr Geliebter kein Christenthum habe, aufhebt, freilich in einer Weise, für welche jetzt Gretchen noch jedes Verständniss fehlt. Am Schlusse des zweiten Theiles sagt Gretchen in seliger Verzückung im unverkennbaren Anschluss an unsere gegenwärtige Stelle:

„Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück!“

Das Glaubensbekenntniss des noch zu keiner Klarheit

über sich selbst gekommenen Faust ist so wichtig für das Verständniss des ganzen Gedichtes, dass wir wohl Veranlassung haben dasselbe im Auge zu behalten.

Als Gretchen gegen Faust ihre unüberwindliche Antipathie wider Mephistopheles ausspricht im Gegensatze gegen die Sympathie, durch welche sie zu Faust sich hingezogen fühlt, da nennt dieser sie einen ahnungsvollen Engel. Das ist mehr als ein blosses Schmeichelwort; das ist Anerkennung, wie sehr sie Recht hat; und die weitere Entwickelung bestätigt diese Anerkennung auf das bestimmteste. Es gelingt dem Satan nicht Gretchen zu sich herabzuziehen, ihr reines (engelhaftes) Wesen mit dem Schmutze der Sünde zu beflecken, wie sehr er sich auch Mühe giebt; im Gegentheile bewährt sich die Wahrhaftigkeit ihrer Seele, mit welcher sie jetzt sagt, in Gegenwart des Mephistopheles wäre ihr zu Muthe, als liebe sie sogar Faust nicht mehr, noch im letzten Augenblicke ihres irdischen Daseins, wie wir sehen werden, indem sie aus Abscheu vor dem Bösen, der an Faust's Seite steht, von diesem mit Grauen sich abwendet und dadurch ihrer Rettung durch die Gnade Gottes sich würdig erweist. (Sc. 25.)

Gretchens Widerwillen erwidert Mephistopheles mit seinem Hasse, den er Faust gegenüber nicht zurückhält, dafür aber von diesem den Ausdruck tiefster Verachtung erfährt: Du Spottgeburt von Dreck und Feuer! Mephistopheles muss das hinnehmen, denn es trifft zu, aber er kann in seiner verbissenen Wuth es nicht lassen darauf hinzudeuten, dass er sich dennoch Gretchens Faust gegenüber als Mittel zu seinem Zwecke (nämlich zu Fausts Verlockung ins Verderben) bedient: Hab ich doch meine Freude dran!

---

17. Scene.

Am Brunnen.

(Vers 3188—3229.)

Gretchen und Lieschen mit Krügen.

Gretchen und Lieschen sprechen von Bärbelchen, die, wie in der Stadt geklatscht wird, nun auch zu Falle gekommen sei. Das ist eine kleine Episode, die aber doch

8*

in nahem innern Zusammenhange mit der Tragödie steht. Wir erfahren aus dem Gespräche, dass Gretchen auch kein gutes Gewissen mehr hat, ihres Fehltrittes sich bewusst ist der Kirche gegenüber, in deren Satzungen sie befangen ist. Ihre einzige Hoffnung ist noch, dass der Verführer die Verführte zu seiner rechtmässigen Frau machen und dadurch sie mit der Kirche wieder versöhnen werde. Aber auch diese Hoffnung wird ihr geraubt, indem sie erfährt, dass das sittliche Volksbewusstsein, welches auch mit der unmittelbaren Gewalt des Vorurtheils sich geltend macht, nicht, wie die Kirche, sich versöhnen lasse. Nun empfindet sie die schwere, erdrückende Gewalt des Vorurtheils, dem sie doch selbst ergeben ist, von dem sie nicht sich loszumachen vermag, — nichts bleibt ihr zum Trost als das Bewusstsein, dass das, was sie zur Sünde getrieben hat, so gut, so lieb war.

---

18. Scene.

Zwinger.

(Vers 3230—3262.)

In der Mauerhöhle ein Andachtsbild der Mater dolorosa, Blumenkrüge davor.

Gretchen steckt frische Blumen in die Krüge und betet zur schmerzensreichen Gottesmutter mit dem Schwert im Herzen. Ihr Gebet, welches den Inhalt des ganzen Auftrittes ausmacht, kommt aus ihrem eigenen tiefsten Herzen ganz in den Formen des katholischen Kirchenthums, anknüpfend an den alten Kirchengesang des Stabat mater, und drückt den ganzen Jammer einer über ihren Fehltritt tief betrübten unschuldigen Mädchenseele aus. Aus zerrissenem Herzen emporquellend rieselt das Gebet wie ein blutiger Thränenstrom dahin und zerreisst auch die Herzen der Hörer. Wie ewig wahr die Empfindung Gretchens ist, zeigt sich noch am Schlusse des zweiten Theiles der Tragödie, wo wir Gretchen unter den Himmlischen Heerschaaren an der Reminiscenz dieses Liedes wieder erkennen werden. Wir werden dann auch sehen, wie dieses inbrünstige Gebet Erhörung gefunden hat und durch dasselbe auch die Rettung Faustens vorbereitet wurde.

Der Form nach ist dieser Auftritt ein Seitenstück zu

der funfzehnten Scene; aber alle die sinnlichen Empfindungen, welche in dieser noch vorherrschten, haben sich nun gänzlich in Jammer und Elend aufgelöst und nur noch Ein Wunsch ist lebendig, der: Rettung aus Schmach und Tod durch göttliche Barmherzigkeit. Aber um zu solcher Rettung gelangen zu können wird die arme Büsserin auch noch durch Schmach und Tod hindurch zu gehen haben.

---

19. Scene.

Nacht. Strasse vor Gretchens Thüre.

(Vers 3263—3418.)

Valentin, Soldat, Gretchens Bruder.

Noch ein scheinbar episodischer Auftritt, der aber nöthig ist, damit der Becher des Jammers, der Schmach, des Elendes voll werde, den das arme Gretchen zu leeren hat. Margaretens Bruder Valentin, welcher, wie sie Faust erzählt hat (s. V. 2764), Soldat geworden war, ist zurückgekehrt, weil er von Gretchens Schande gehört, die also schon ruchbar geworden, — um Rache zu nehmen an dem Verführer seiner Schwester. Er führt ein Selbstgespräch, das seine ganze ehrliche Seele vor uns enthüllt: wie er so innerlichst befriedigt, so stolz auf sein schönes, liebes, gutes Schwesterchen war, ihr Lob im Kreise seiner Kameraden verkündigt hat, — und nun, wie seine eigene Ehre durch eben diese seine Schwester beschimpft ist unvertilgbar, unwiderleglich. Da schleichen zwei Gestalten herbei — Valentin zieht sich zurück mit dem Vorsatze, wenn einer der Beiden Gretchens Verführer sei, ihn zu tödten.

Faust und Mephistopheles treten auf. Fausts Seele ist ganz verdüstert, das Bild, mit welchem er diese seine Stimmung bezeichnet, drückt in erschöpfendster Weise seinen Zustand aus. In der Sakristei der Kirche brennt die ewige Lampe, wie sich in jeder christkatholischen Kirche gehört, als Symbol des ewigen Himmelslichtes, an welchem jede lichtbedürftige Menschenseele im eigenen Herzen ein Licht sich anstecken könne, das sie leiten möge auf dem dunkeln Lebenspfade, den sie zu wandeln hat. Aber Faust sieht, wie das ewige Licht schwächer und schwächer wird,

unterzugehen scheint in Finsterniss, — wie in seinem Herzen es *Nacht* wird immer mehr. Mephistopheles dagegen ist bei bester Laune, der er in seiner aller edleren Empfindung des Menschenherzens Hohn sprechenden gemeinsinnlichen Weise Ausdruck giebt. Dabei wirft er gelegentlich hin, dass übermorgen *Walpurgisnacht* sei, das Teufelsfest, nach welchem er Faust lüstern zu machen sucht. Aus dem Gespräche der beiden geht hervor, dass sie auf schlechtem Wege sind. Von Gretchen ist zunächst nicht die Rede, sondern von einem *Schatze*, den sie heben wollen. Bei den Schätzen, die in des bösen Geistes Obhut stehen, flimmern auch Lichter; Faust sieht *dort hinten* solch ein Licht und fragt, ob der Schatz, den es verkündet, sich aus der Tiefe der Erde — unter dem Einflusse der Magie — emporhebe. Wenn das Licht aufgeht, wird jener *Schein des ewigen Lämpchens* wohl vollends verlöschen. Und als Mephistopheles von den Herrlichkeiten redet, die der Schatz enthalte, da erst denkt Faust an seine *liebe Buhle* und fragt weiter, ob nicht auch für diese der Schatz etwas bringe. Mephistopheles meint in seiner satanischen Bosheit: er habe so etwas wie — *Perlenschnüre* dabei gesehen. Perlen bedeuten Thränen. Aber Faust denkt nicht an diese Bedeutung. Dem frechsten Uebermuthe sich hingebend sagt nun Mephistopheles, er wolle Gretchen (vor deren Thür sie angekommen sind) ein *moralisches Lied singen um sie desto gewisser zu bethören*. Und er singt — von Katharinchen, die sich bei Nacht zu ihrem Liebsten schlich, um als Mädchen hineinzugehen, nicht aber als Mädchen zurückzukehren, woran sich dann die gute Lehre reiht: es solle kein Mädchen einem Buben etwas *zu Liebe thun* als mit dem Ring am Finger. *Der Ring am Finger* bezeugt die rechtmässige Ehefrau; — als Faust nach dem Schatze fragte, meinte er, ob nicht ein Ring für Gretchen darin sei? Das hat dem Teufel seinen Humor mit der Moral eingegeben. Sein Gesang ist ein verruchtes Spottlied auf Gretchen, das sich des Ringes am Finger zu vergewissern versäumt hat.

Faust hat das Lied mit angehört, es geduldet — ein schlimmes Zeichen — aber vielleicht hat er nur keine Zeit gefunden um einzuschreiten, denn *Valentin* wirft sich dem *vermaledeiten Rattenfänger* (der seine verruchten Locklieder singt wie der berüchtigte Kinderverführer von Hameln) entgegen, zerschlägt die Zither in seiner Hand

und droht ihm mit dem Tode. Faust stellt sich dazwischentretend als Gegner, Mephistopheles macht den Secundanten, parirt die Faust geltenden Stösse Valentins, und ruft zu gelegener Zeit, nachdem Valentins Hand gelähmt ist (von wem sonst als vom Teufel, wie er selbst sagt): Stoss zu! Valentin fällt durch Fausts Degen. Mephistopheles und Faust fliehen, denn Mephistopheles gesteht, dass er zwar mit der Polizei, die dem Unfug aller Art zu steuern hat und gewöhnt ist ein Auge, manchmal auch beide Augen zuzudrücken — nicht aber mit dem Blutbanne, welchem das Capital-Verbrechen verfällt, sich abzufinden verstehe. Volk strömt herbei, die Fenster der Häuser öffnen sich, Menschen schauen heraus, hier Marthe, dort Gretchen, alle fragen, was der Waffenlärm zu bedeuten habe. Ein Mord! ist die Antwort. Da kommt Gretchen — um zu hören, dass der Sohn ihrer Mutter in seinem Blute sterbend vor ihr liege. Valentin hält seiner Schwester eine schauerliche Abschiedsrede. Sie ist im Volkstone gehalten, das ist ein harter rauher Ton, der mit grässlicher Wahrhaftigkeit redet; wie es bergunter geht mit dem Sünder, von der Schande zur Frechheit, von der Frechheit zur Verworfenheit, aus der auf Erden nicht einmal die Gnade Gottes zu erlösen vermag. Der einzige Bruder flucht der einzigen Schwester, die seine Freude, sein Stolz war, und macht sie verantwortlich für seinen frühen elenden Tod.

---

20. Scene.

Dom.

(Vers 3419—3477.)

Amt, Orgel und Gesang. Gretchen unter vielem Volke. Böser Geist hinter Gretchen.

Der funfzehnten und der achtzehnten Scene (den rein lyrischen) reiht sich noch diese Scene an. In des armen Weibes Seele wird es noch finsterer als zuvor, das ewige Lämpchen der Kirche flackert im Erlöschen; Gretchen liegt wie betend auf ihren Knieen, aber sie betet nicht, sie horcht nur auf die Stimme des bösen Geistes, welcher hinter ihr steht, damit wir hören, was eine Stimme in Gretchens Innern redet; sie horcht auf die Gedanken, die sie nicht los werden kann. Um Rettung aus Schmach und Tod hat sie

gefleht. (V. 3259.) Die Schmach ist schon über sie gekommen; der böse Geist redet von dieser ihrer Schmach. Der böse Geist ist keiner von den Geistern, zu denen Mephistopheles gehört. Er ist im Grunde ein guter, ein rettender Geist; er ist die Personification des bösen Gewissens und darum nennt man ihn einen bösen Geist. Gretchen weiss Alles, was dieser Geist zu ihr redet, aber wir erfahren, was wir noch nicht wissen, was wir wohl vermuthet haben, aber worüber wir noch nicht Gewissheit hatten. Auf Gretchens Seele ward schon der Tod ihres Bruders gewälzt, aber es lastet mehr auf dieser armen Seele: auch der Tod ihrer Mutter. Das Fläschchen, welches Faust an Gretchen gegeben, hat deren Mutter umgebracht! Faust sagte: Drei Tropfen aus dem Fläschchen würden die Mutter in tiefen Schlaf versenken (s. V. 3155); durch Gretchen ist die Mutter zu langer, langer Pein entschlafen. Dafür regt es sich lebendig unter Gretchens Herzen, — was soll daraus werden? So singt der Geist, so singt die Stimme des bösen Gewissens in dem elenden Weibe. Und darein stimmt ein schauerlich ernster Chor. Damals als Gretchen vor dem Bilde der schmerzensreichen Gottesmutter ihr flehentliches Gebet sprach, klangen schon Töne eines altkatholischen Kirchenliedes durch: das Stabat mater dolorosa, — jetzt erschallt unabweislich laut mit tiefem Orgelschall der erschütternde Kirchengesang: Dies irae, dies illa. Und der böse Geist fügt die grässliche Erklärung, eine freie Uebersetzung zum bessern Verständnisse der durch Gewissenspein gequälten Seele hinzu. Sie schreit nach Luft! — Was soll dir Luft? Was soll dir Licht? — Du bist verworfen. Wehe dir! Mit fürchterlichem Ernste redet so die Stimme des Gewissens — und bewusstlos bricht das Weib zusammen. Sie ist der Schmach verfallen und der Tod tritt schon an sie heran.

---

21. Scene.
Walpurgisnacht.

(Vers 3478—3865.)

Harzgebirg. Gegend von Schierke und Elend.
Faust. Mephistopheles.

Nachdem wir in der letztvorausgegangenen Scene einen kurzen aber tiefen Einblick in den jammervollen Seelen-

zustand Gretchens nach ihrem Falle gethan, legt der Dichter das Nachtbild der Walpurgisnacht ein, — sicher wohl um uns anzudeuten, wie es in der Seele Fausts etwa ausgesehen haben mag, nachdem er durch seinen bösen Gefährten sich weiter und weiter hat verlocken lassen auf dem Wege des Verderbens zu sittlichen Verirrungen, aus denen kaum noch eine Rettung für ihn möglich erscheint. Diese Walpurgisnacht führt uns in ein phantastisches Traumleben, in welchem wilde, wüste, beängstigende Gesichte unklar aber bedeutungschwer durcheinander sich wirren; alle möglichen und unmöglichen abergläubischen Vorstellungen, welche während der langen unheimlichen Geistesnacht des Mittelalters in den Seelen der Menschen sich ausgebildet hatten, fahren durcheinander, so dass eine Analyse des verständigen Zusammenhangs derselben unmöglich ist, weil solcher Zusammenhang eben nicht vorhanden, von dem Dichter auch gar nicht beabsichtigt ist. Wir können nichts dem gegenüber thun als diese Bilder an uns vorüber gaukeln lassen, und nur uns bestreben dieselben einzeln auf das zurückzuführen, was wir noch von abergläubischen Vorstellungen einer Zeit wissen, in welcher die erhabensten Gedanken zu Zerrbildern des Wahnsinns im überreizten Gehirne von Menschen sich verwandelt hatten, welche jene ihnen gewaltsam aufgedrängten Gedanken nicht zu fassen und zu begreifen vermochten, um so weniger als ihnen dieselben, um sie annehmbarer zu machen, von einer herrschsüchtigen Kaste in einer wunderlichen Verquickung mit heidnischen Vorstellungen aller verschiedenartigsten Ursprunges dargeboten wurden.

Die Scene ist eine wüste Felsengegend des Harzgebirges bei Schierke und Elend, zweien Dörfern am Fusse des Brockens. Auf dem Brocken, (dem Blocksberge) hält nach dem Volksaberglauben in Deutschland, in der Nacht vor dem ersten Mai jedes Jahres, in Walpurgisnacht also, der Teufel Hof, und Hexen und anderes gespenstisches Gesindel bringen ihm Huldigungen dar als ihrem Fürsten und Meister. Es wird da auch ein Frühlingsfest gefeiert, wie zu Ostern, aber mehr heidnisch als christlich. Es ist Nacht bei abnehmendem Monde, der nur unvollkommen die felsige Gegend beleuchtet. Da treten Mephistopheles und Faust auf; sie sind unterwegs nach dem Brocken. Mephistopheles schlägt vor den Weg sich abzukürzen, indem er dem Faust einen Besenstiel anbietet und sich selbst einen derben Bock wünscht um hinaufzureiten. Reiten doch die Hexen

von allen Orten in deutschen Landen daher bei Nacht auf Besenstielen zum Blocksberge, und ist doch der Bock das Lieblingsthier des Teufels. Aber Faust behilft sich lieber auf natürliche Weise mit seinen gesunden Beinen und einem Knotenstocke, hauptsächlich aber durch sein menschliches Wohlgefallen an Thal und Berg, Quell und Wasserfall und dem geheimnissvollen Treiben des Frühlings in Pflanzen und thierischen Wesen. Dagegen ist Mephistopheles misszufrieden, er kommandirt ein Irrlicht herbei ihnen den Weg zu zeigen und giebt sich demselben als Herrn und Meister zu erkennen, um es einigermassen zur Raison zu bringen. Das Irrlicht führt, selbstverständlich seiner Natur gemäss, Faust und Mephistopheles folgen, alle drei stimmen einen wunderlichen Wechselgesang an, der selbst den Eintritt in eine Traum- und Zaubersphäre ankündigt, und dann ein Wirrsal von Gestalten vorführt: Wald, Felsen die hier niederhangen, dort hinausragen, schnarchen und blasen, wie riesige Nasen, rauschende Bäche, das klingt wie Lieder, wie Stimmen aus seligen Tagen (fast wie jene Osterlieder, die daheim einst Faust zu jungem Leben erweckten) sprechend von dem was Menschen hoffen, was Menschen lieben, und das Echo hallet wieder Sagen aus längst vergangener Zeit. Aber nun das unheimliche Geschrei nächtiger Vögel; und Molche schlüpfen durch's Gebüsch; und Wurzeln schlängeln sich zwischen den Felsen, sie schrecken die Wanderer, sie strecken sich aus nach ihnen wie Arme von Polypen; Mäuse schlüpfen schaarenweise in allerlei Farben durch Moos und Haidekraut, Leuchtkäfer und -Würmer wie sprühende Funken verwirren die Sinne — wer mag da sagen, ob er stehe, ob er gehe; Alles dreht sich ringsumher, schneidet Gesichter und Irrlichter quellen aus dem Boden, gaukeln, immer mehr, immer mehr! Faust an Mephistopheles Mantel sich haltend schaut von einem Felsengipfel hinab in Abgründe, wie Mammon dort glüht: das schimmert und flimmert durch Dampf und Nebel und zieht sich fort als Faden, bricht hervor aus dem Felsen als Quell, dann reckt sich's und streckt sich's in leuchtenden Adern, glimmt in düsteren Ecken, sprüht Funken, glitzert wie Körner Goldsand und entzündet eine ganze Felsenwand. Das sind nicht etwa blos willkürliche Erfindungen einer zügellosen Dichterphantasie; wer die Natur zu beobachten Lust, Geschick und Gelegenheit hat, beobachtet derartiges gar wohl. Manchem

ist die Erscheinung unter dem Namen Goldmoos bekannt und die Naturkundigen werden sie wohl auf Phosphorescenz zurückführen. Mephistopheles behauptet: das sei Herr Mammon, welcher den Palast zum bevorstehenden Blocksbergfeste beleuchte. Die Gäste kommen schon herbei, die Windsbraut braust durch die Luft, wirft den Wanderer nieder, dass er sich an den Felsen anklammern muss um nicht in den Abgrund niedergeschleudert zu werden, hüllt Nacht in Nebel, zerbricht Bäume, legt nieder die Waldung und füllt die Felsenklüfte mit Trümmern, und dazwischen zischt und heult es, Stimmen werden laut, fern und nah, und geben zusammen einen rasenden Zaubersang. Das ist der Chor der zum Blocksberge stürmenden Hexen. Wir hören den Sang, dazwischen einzelne Stimmen, auch zwei Halbchöre von Hexenmeistern und die Stimme einer Halbhexe; alles was wir hören ist hirnverbrannter Unsinn, soll es sein, zum Theil so widerwärtiger Art, dass es nur durch Gedankenstriche sich andeuten lässt. Es wird uns eben vorgeführt, wie Menschen, welche dem Cultus des Bösen sich ergeben, tief unter alle Bestialität hinabsinken. — Als Präsident des Blocksbergfestes in Walpurgisnacht wird Herr Urian genannt, — auch ein Name des Teufels, den er wohl von einem der ihm geweihten Thiere, dem Auerhahne haben mag (— oder dieser von jenem —), dem grossen schwarzen Waldvogel mit feuerrothen Strichen über den Augen, welcher durch sein wildes und brünstiges Wesen berüchtigt ist, und als eine der gesuchtesten Jagdbeuten mit den Menschen im Kriegszustande sich befindet. Als Führerin und fruchtbare Urmutter der Hexen kommt auf einem Mutterschweine vorausgeritten Frau Baubo, eine berüchtigte alte Vettel aus dem Kreise der griechischen Mysterien der Demeter. Die eine Hälfte der Hexenmeister erkennt den Hexen den Preis zu beim Wettjagen zum Bösen, die andere Hälfte tröstet sich mit dem Gedanken, dass dafür der Mann tausend Schritte, die das Weib ihm voraus ist auf diesem Wege, mit Einem Sprunge nachhole: die Weiber sündigen öfter, die Männer stärker — die Weiber halten's mit dem multa, die Männer mit dem multum. Nun kommen alle Gelegenheiten zum Bösen zu gelangen: zu kriechen, zu reiten, zu fahren, zu fliegen; jedwedes Mittel ist gut dazu: ein Besen, ein Stock, eine Mistgabel, ein Lumpen, ein Trog, und eine Salbe, Hexensalbe, hilft dabei. In

dem wüsten Durcheinander werden Mephistopheles und Faust auseinander gedrängt, aber Mephistopheles weiss diesen wieder zu finden, indem er sich dem Blocksberg-Pöbel als Junker Voland zu erkennen giebt, um sich Platz zu machen. Junker Voland ist einer von den Namen, unter denen der Satan incognito zu reisen liebt, wie er denn nach Bedürfniss in jeden Kreis unter irgend einem für Ort, Zeit und Gesellschaft eben passenden Namen sich einführt. Das Gedränge ist selbst Mephistopheles zu arg und er rettet sich und den Doctor in einen ihn anmuthenden Schlupfwinkel hinein, wo er angenehmere Gesellschaft zu finden hofft. Faust ist mit dieser Abschweifung nicht ganz zufrieden; er wirft Mephistopheles vor, dass er sich selbst widerspreche, wenn er ihn zu Walpurgisnacht auf den Brocken führe um dort eine kleine Privatgesellschaft aufzusuchen, anstatt den Gipfel des Berges zu ersteigen und dort das grosse Huldigungsfest Satans mitzumachen.

Man kann fragen, wesshalb der Dichter nicht, wie allerdings seine Absicht gewesen sein mag, als er der Episode, mit der wir es hier zu thun haben, den Titel Walpurgisnacht gab, uns die Haupthandlung selbst vorgeführt hat, denn wir werden sehen, dass dies nicht geschieht, indem die ganze Scene in's Nebelhaftunbestimmte sich verläuft. Auf solche Frage giebt, was wir zunächst zu hören bekommen, meine ich, die indirecte Antwort. Doch ehe wir diese uns klar machen, erlaube ich mir darauf hinzuweisen, dass uns ein Bruchstück überliefert wird, welches das von Goethe aufgestellte Scenarium zum eigentlichen Hoffeste Satans auf dem Blocksberge in kurzen Andeutungen enthält. Es lautet wie folgt:

Harzgebirg. Höhere Region. „Nach dem Intermezzo. (22. Scene): Einsamkeit, Oede, Trompetenstösse. Blitze, Donner von Oben. Feuersäulen. Rauchqualm. Fels, der daraus hervorragt. Ist der Satan. Grosses Volk umher. Versäumniss. Mittel durchzudringen. Schaden. Geschrei. Lied. Sie stehen im nächsten Kreise. Man kann's vor Hitze kaum aushalten. Wer zunächst im Kreise steht. Satans Rede. Präsentation. Beleihungen. Mitternacht. Versinken der Erscheinung. Vulkan. Unordentliches Auseinander-Strömen, -Brechen und -Stürmen".

Dazu werden uns noch eine Anzahl Bruchstücke mitgetheilt, die eine Vorstellung geben, in welcher Weise die Ausführung vom Dichter versucht worden. Goethe hat aber das Ganze fallen lassen, — und ich meine, das wäre Grund gewesen, es aus Pietät für den grossen Dichter gleichfalls zu thun.

Man braucht die hinterlassenen Bruchstücke nur anzusehen um zu begreifen, wenn man begreifen kann und will, aus welchem Grunde der Dichter die Scene nicht fertig gemacht hat: weil ihn die Bestialität anekelte, die er hätte schildern müssen um die Aufgabe zu erfüllen. Will man die Bestialität schildern, so darf man sie nicht schonen, nicht verkleistern, nicht verschönern, denn das liefe auf eine Beschönigung hinaus. Sie ist eben das Hässliche; die Poesie aber hat es mit dem Schönen zu thun, sie kann das Hässliche als solches nicht schildern weil es für sie nicht existirt. Aber freilich das wird solche nicht hindern, welche sich für Dichter halten, aber nicht Dichter sind, auch das Hässliche nach Kräften zu schildern, um die gemeinen und bösen Leidenschaften der Leser und Hörer zu erregen für baare Bezahlung, und das lässt sich mit Reimen ebenso gut erreichen wie auf andere Weise. Aber die Sache hatte noch eine besondere Schwierigkeit. Mephistopheles ist, wie wir schon gesehen haben (S. 90) und noch deutlicher sehen werden, identisch mit Satan, welcher auf dem Blocksberge die Huldigungen seiner Unterthanen entgegennimmt. Mephistopheles hätte also in seiner vollgültigen Erscheinung als Satan auftreten müssen, während er sich bis jetzt Faust gegenüber wiederholt für einen untergeordneten Höllengeist ausgegeben hat (s. V. 1287). Er müsste also seine gegen Faust vorgenommene Maske fallen lassen und er würde damit Faust unfehlbar verlieren, denn dieser würde sich, nach Allem wie wir und wie auch Mephistopheles ihn bis jetzt kennen gelernt haben, mit Ekel von der in der widerwärtigsten Bestialität auftretenden Erscheinung des Bösen entschieden abwenden, — und damit hätte Mephistopheles seine Wette gegen Gott den Herrn und gegen Faust verloren. Er gewinnt nur, wenn es ihm gelingt Faust zum Wohlgefallen am Bösen, zur völligen Hingabe an dasselbe zu bringen. Also aus zwingender dramatischer Nothwendigkeit musste die Huldigungscene auf dem Blocksberge aufgegeben werden. Man muss annehmen, dass Mephistopheles den Faust auf den Blocksberg nur geführt hat, um ihn zum Wohlgefallen am Bösen zu verführen, also kann er ihm das Böse nicht in dessen voller Hässlichkeit, sondern nur soweit zeigen, als es noch für ein Wesen, wie Faust ist, verführerisch zu sein vermag, also in der Form der Lüsternheit, des pikanten Reizes, der urwüchsigen Natürlichkeit und der geistreichen, oder doch für geistreich zu haltenden Medisance. In diesen Formen

tritt das Böse in dem engeren Kreise auf, in welchen Mephistopheles den Doctor Faust jetzt einführt. Auf den eben angeführten dramaturgischen Grund der Vermeidung des Huldigungsfestes weist der Dichter selbst hin, indem er auf die Bemerkung Fausts, dass er lieber da droben sein möge, wo die Menge zu dem Bösen ströme, weil dort sich manches Räthsel lösen müsse, — den Mephistopheles ausweichend antworten lässt: doch manches Räthsel knüpft sich auch, — und ihn dann mit emsiger Geflissentlichkeit auf die reizenden Anblicke hinweisen lässt, welche sich in dem traulichen Winkel darbieten: da sieht man junge Hexchen nackt und bloss, während die alten Hexen klug sich verhüllen. Ja Mephistopheles bittet Faust mit einer gewissen freundschaftlichen Zudringlichkeit ihm zu liebe freundlich zu sein, er werde für kleine Mühe grossen Spass haben. Auch weist der Teufel auf lockende Musik, die sich hören lässt; er thut freilich dabei, als wäre sie ihm fatal, aber doch nur um seinem lieben Gesellen weiss zu machen, dass er ihm ein rechtes Opfer bringe, wenn er ihn dennoch hier einführe, und als dieser seinen Lockungen widerwillig Folge leistet, macht er ihn weiter auf alle die Reize und Genüsse aufmerksam, die dieser angenehme Ort biete: lustige Feuer brennen ringsum in dem weiten Raume, man tanzt, man schwatzt, man kocht, man trinkt, man liebt, man kann nirgends besser aufgehoben sein als eben hier. Was die Räthsel betrifft, die bei Satans Hoffeste sich nach Fausts Ansicht lösen, nach Mephistopheles Ansicht knüpfen sollen, so ist damit ohne Zweifel die Bedeutung des Bösen in der Weltordnung gemeint. Gelöst wird das grosse Räthsel sicher durch den Anblick der absoluten Selbstvernichtung des Bösen, der sich darstellt, wenn man dasselbe in allen seinen Consequenzen überschaut, aber dann taucht um so bedeutsamer das neue Räthsel auf, woher der Schein kommt, durch welchen das Böse, wenn nicht für das göttliche, doch für das menschliche Wesen existirt, ein Räthsel, dessen Lösung der Teufel um so vorsichtiger aus dem Wege gehen, von der er den Menschen um so geflissentlicher abhalten muss, je mehr von ihr sein eigenstes Sein oder Nichtsein abhängt. Darum räth Mephistopheles dem Faust sich nicht weiter um das Satansfest zu bekümmern, zu welchem er noch nicht hoffähig ist, so lange er noch nicht dem Bösen sich unbedingt ergeben hat. Wenn Mephistopheles bei dieser Gelegenheit des Ausdruckes sich

bedient: lass die grosse Welt sausen um hier im Stillen deinem Vergnügen nachzugehen, also abermals eine kleine Welt der grossen gegenüberstellt, so geschieht dies, wie gleich aus den folgenden Worten hervorgeht, in einem etwas anderen allgemeineren Sinne, als in dem, in welchem er bei der Entwerfung des Reiseplans von einer kleinen und grossen Welt sprach (s. V. 1698). Vorher sprach er von einer kleinen Welt im Gegensatze zu einer grossen Welt; jetzt spricht er von einer grossen Welt, die eine kleine Welt in sich enthält, aus sich herausbildet. Er sagt: es ist eine bekannte Sache, dass man in der grossen Welt kleine Welten macht, d. h. in jeder grösseren Gesellschaft, und so auch in Satans Hofstaat, bilden sich kleine in sich abgeschlossene Zirkel, Kliken, so auch hier solch ein Zirkel, in dem die Teufelei auf besondere Manier — durch sinnliches Wohlleben — betrieben wird, wie bereits hervorgehoben wurde. Dass Faust den Teufel einigermassen durchschaut, weshalb er ihn hierher gedrängt, zeigt dessen Frage, als was Mephistopheles sich der Gesellschaft vorstellen wolle, um sich und ihn einzuführen. Mephistopheles giebt zu, dass es seine Art sei incognito aufzutreten, aber hier würde jeder spüren, was hinter ihm stecke (am Pferdefuss erkennt man den Teufel), er will mit Faust von Gruppe zu Gruppe, wie sie um die Feuer sich gebildet haben, gehen, und Faust soll der Freier sein, er will den Kuppler (den Werber) machen. Zunächst treten sie zu einem Kreise alter Herren, die um verglimmende Kohlen sich gesammelt haben und sich ihre Noth klagen, jammern um die gute alte Zeit, deren letzte Ueberreste sie sind, und seufzen über die sich eindrängende frivole, naseweise und vorwitzige Jugend. Mephistopheles ironisirt die grämlichen Alten, indem er vor ihnen selbst als uralter Mann erscheint und sagt: der jüngste Tag müsse wohl nahe sein, denn wenn er den Blocksberg zum letztenmal besteige und es mit ihm zu Ende gehe, so müsse es wohl bald mit der ganzen Welt vorbei sein. Eine Trödelhexe schreit die weiter Wandernden an, indem sie ihre Waaren preist und anbietet: lauter Antiquitäten, Dinge, mit denen irgend welche Verbrechen und Schandthaten begangen worden sind. Mephistopheles giebt der Frau Muhme den Rath lieber auf Neuigkeiten sich zu verlegen. Das Gedränge wird grösser und grösser; Faust spricht von einer Messe, so komme das Treiben ihm vor, und Mephistopheles weist darauf hin, dass der Strudel

nach oben strebe, — so könnten sie am Ende doch noch, wie Faust begehrt, zum Satansfeste zurecht kommen. Sie sind auch unter die Gruppen der Tanzenden gerathen. Da begegnet ihnen Lilith mit den schönen Haaren, die junge Männer zu ergattern sucht. Mephistopheles interpretirt: Lilith sei Adams erste Frau; aber damit noch nicht zufrieden sagen die Gelehrten, sogar jüdische Rabbiner, in der Bibel stehe geschrieben (I. Mos. 1, 27.): „Gott schuf ein Männlein und ein Fräulein", und erst später habe Gott die Eva aus einer Rippe des Mannes gemacht; jenes allererste Fräulein nun sei Lilith, in deren Haaren Teufel nisteten; und spätere Gelehrte haben entdekt, dass diese Lilith alljährlich auf dem Blocksberge erscheine u. s. w. Da hätte Frau Baubo eine Nebenbuhlerin gefunden im Hexenregimente! Faust und Mephistopheles entschliessen sich auch zu einem Tänzchen, jener mit einer jungen Hexe, dieser mit einer alten, das erinnert an die Gartenscene mit Gretchen und Marthe. Und hier wie dort giebt Mephistopheles mit seiner Dame ein bestialisches Zerrbild ab zu dem jungen Pärchen, nur dass die ganze Stimmung schon bedeutend tiefer ist, als in jener anmuthigen Gartenscene.

Eingelegt ist hier eine Stelle, welche nicht in die Tragödie gehört, sondern nur Sinn und Bedeutung durch Verhältnisse allerpersönlichster Art hat. Da sie einmal da ist, muss der Interpret sich auch entschliessen sie zu erklären, wie es eben geht, sonst wäre besser sie wegzulassen, weil Goethe durch Aufnahme derselben seinen Zweck gänzlich verfehlt hat: er wollte einen lächerlichen Widersacher als das hinstellen, was er ist, und hat ihn unsterblich gemacht. Der Buchhändler und Literat Chr. Fr. Nicolai in Berlin, welcher Vertreter des seichtesten Aufklärichtes war, feindete Goethe, wie alle hervorragenden Geister, die mit und unter Goethe wirkten, an in einer von ihm unter dem Titel: „Allgemeine deutsche Bibliothek" herausgegebenen philisterhaften Zeitschrift, litt aber gelegentlich an Phantasmagorien, gegen die er durch Ansetzung von Blutegeln sich zu verwahren suchte, und hatte unter anderen einen Spuk erzählt, der in Tegel (der Besitzung der Familie Humboldt) sich zugetragen haben sollte. Er hatte also, wie man sieht, seine Aergerlichkeiten mit Geistern und Gespenstern, welche für Leute seines Schlages gleichbedeutend sind. Wer selber keinen Geist hat, der kann nicht leiden, wenn Geister sich geltend machen, und bekämpft dieselben, indem er sie für Gespenster erklärt, gegen

die man durch Blutegel am Hintertheile seines Leibes sich Ruhe zu verschaffen mit Erfolg bestrebt sein mag. Ein derartiges Subject, wie dieser Nicolai war, bezeichnet Goethe durch *Proktophantasmist* (Aftergespensterseher). Wie man sieht, konnte Goethe auch boshaft sein — wer nicht? aber schön ist's just nicht, wenn auch witzig. — Faust ist aus dem Tanze getreten und Mephistopheles fragt ihn warum. Seiner Tänzerin, sagt Faust, sei *eine rothe Maus beim Gesange aus dem Munde gesprungen.* Diese Maus hat den Interpreten Sorge gemacht irgend ein Citat zu finden, nach welchem den Hexen Mäuse aus dem Munde springen. Aber warum haben sie nicht lieber den Gesang der Schönen sich angesehen, von dem Faust redet und den der Dichter angeführt, da hätten sie die rothe Maus in Natura sehen können, die aus dem Munde der jungen Hexe sprang und die dem Faust den Verkehr mit ihr verleidete. — Aber Faust hat noch mehr gesehen — dort das *blasse schöne Kind,* so allein, so fern — sie geht nicht, ihre Füsse sind *geschlossen* — und doch bewegt sie sich vorwärts dem Hexenfeste — dem Bösen zu, sie wird langsam *geschoben* — und Faust gesteht, es komme ihm vor, sie *gleiche — dem guten Gretchen.* Mephistopheles will ihm das aus dem Sinne schlagen: nicht doch, das ist ein *Idol, ein Zauberbild,* wer das Gespenst sieht, erstarrt, wie wenn er das Medusenhaupt erblickt hätte. Wer das Zauberbild sieht, dem kommt es vor, wie das Bild seiner Geliebten, sagt Mephistopheles. Aber was soll der rothe Streif um ihren Hals, *so breit wie ein Messerrücken?* Ei, sagt Mephistopheles, *Perseus hat der Medusa das Haupt abgeschlagen,* darum kann sie ihr Haupt auch abnehmen vom Halse und es unterm Arme tragen. Fort! Fort! Hier oben ist's lustig, da giebts ein *Theater!* —Wohlgemerkt: der Dichter lässt den Mephistopheles nicht sagen: das sei Medusa, sondern er vergleicht das Zauberbild nur Medusen. Wenn Mephistopheles nachher direct so spricht, als sei die Erscheinung die Medusa, welcher Perseus das Haupt abgeschlagen, so ist das eine humoristische Abweisung der zudringlich ängstigenden und beängstigten Fragen Fausts, deren Werth sogleich durch die folgenden Worte festgestellt wird: *Nur immer diese Lust zum Wahn!* Also ein Wahngebilde, sagt Mephistopheles, — ist diese Erscheinung, dafür möchte er sie ausgeben — sie ist aber mehr; ein Bild, das aus Fausts Gewissen auftaucht —: was mag aus dem

armen, guten Gretchen geworden sein, die ein uneheliches Kind geboren — — umgebracht hat — — ihre Mutter getödtet — — den Tod ihres Bruders veranlasst — — von ihm verwünscht — — aber wo steht geschrieben, dass Faust das alles, diese ganze schauerliche Geschichte schon weiss, ist sie doch bis jetzt noch gar nicht so im Zusammenhange in der Tragödie vorgekommen — wir wissen eigentlich noch wenig mehr, als was der böse Geist im Dome zu Gretchen gesagt:

> Ihr Antlitz wenden
> Verklärte von dir ab.
> Die Hände dir zu reichen
> Schauerts den Reinen
> Weh!

Nun das ist gerade genug für uns; und Faust weiss mehr, und was er nicht weiss, kann er ahnen, — was sonst als Ahnung lässt ihn die lieben Augen Gretchens erblicken wie die Augen einer Leiche, welche keine liebende Hand geschlossen hat, und das Eine rothe Schnürchen um ihren Hals nicht breiter als ein Messerrücken, — Kindesmörderinnen wurden sonst hingerichtet mit Schwert oder Beil. Jetzt freilich nicht mehr — in China schon längst nicht mehr!

Im Prater bei Wien, im Wurstelprater, gehts lustig her, da wird Puppenkomödie gespielt (auch die Komödie vom Faust, den der Teufel geholt hat) — und ebenso auf dem Blocksberge. Servibilis, irgend ein Dilettant, fungirt als Prologos und verkündigt, dass soeben das letzte von sieben Stücken, welche von Dilettanten geschrieben sind, von Dilettanten aufgeführt werden, zur Darstellung gelangen soll. Allhier, bemerkt er dabei, ist es Brauch sieben Stücke zu geben. Warum sieben Stücke? Warum von Dilettanten? Warum just hier? Nun hier ist das Teufelsfest, sieben ist die Zahl der Todsünden und Dilettanten sind Liebhaber, aber solche, denen es mit ihrer Liebe nicht Ernst ist, sondern ein Spass, ein Zeitvertreib. Ist es nicht ganz in der Ordnung, dass beim Teufelsfeste die sieben Todsünden von Liebhabern celebrirt werden? Mephistopheles ist auch gar nicht überrascht, er findet's gut. Die siebente der sieben Todsünden ist: Trägheit des Herzens, und aufgeführt wird: Walpurgisnachtstraum!

22. Scene.

Walpurgisnachtstraum
oder
Oberons und Titanias goldene Hochzeit.

(Vers 3866—4041.)

Intermezzo.

Was hat die siebente Todsünde mit diesem Intermezzo (dem Stücke im Stücke) zu thun? — Wir dürfen zunächst nicht ausser Acht lassen, dass der Dichter von sich selbst in Bezug auf dieses Intermezzo sagt: „Ein Dilettant hat es geschrieben.“ Damit lehnt der Dichter als solcher die dramaturgische Verantwortlichkeit in Bezug auf Form und Inhalt von sich ab. Abgewiesen sind wir mit jeder Forderung, dass das Stück, welches vorgeführt wird, einen bestimmten durch die dramatische Handlung illustrirten Gedankeninhalt haben solle, und dass die Form dem lebendigen Verkehre geistiger Wesen untereinander frei nachgebildet sei. Wir dürften uns also nicht wundern, wenn wir die Bemerkung machten, dass die siebente Todsünde mit der Fabel des Stückes, der Feier von des Elfenkönigspaares goldener Hochzeit, nichts zu thun habe, noch auch über die alles Zusammenhanges entbehrenden vierzeiligen Strophen, die aneinander gereiht erscheinen. Es treten eine Reihe von Figuren auf, von denen eine jede ihr Sprüchlein hersagt, um sodann spurlos zu verschwinden. Eine Art dramatischen Zusammenhanges kommt nur durch die dem Elfenvolk angehörigen Figuren in das Ganze: Oberon, Titania, Puck, Ariel. Zunächst reihen sich solche Persönlichkeiten an, welche zu jedem Bühnenapparat gehören: Theatermeister, Kapellmeister, Orchester, Tanzmeister, Tänzer, dann folgen — alles bunt durcheinander: Personen, die dem obligaten Zuschauerkreise entnommen zu sein scheinen um ohne Gage mitzuspielen, Hexengesindel und Teufelspack, darunter auch Irrlichter und Sternschnuppen, und sogar eine Windfahne mit satyrisch symbolischer Bedeutung, sowie Xenien, personificirte Spottverse, Ci-devant als Zeitgeist, auch allerlei Figuren, die der Künstler als Studien nach der Natur in sein Album aufgenommen hat und nun gelegentlich, zum Theil in so realistischer Weise ungenirt verwendet, dass klatschsüchtige Interpreten mit

Fingern auf sie zeigen und mit Genugthuung sagen können: das ist der und das jener. Der Dichter hat es seinen Ciceronen zum Theil gar leicht gemacht, indem er ohne Weiteres den von ihm vorgeführten Figuren die Namen der von ihm nach dem Leben conterfeiten Personen beilegte: und damit ladet er freilich ein auch da nach Namen zu suchen, wo er solche verschwiegen hat, die Portraitähnlichkeit aber in charakteristischen Zügen zu Tage tritt. Die Fabel des Stückes ist die erdenklich einfachste: Oberon und Titania feiern ihre goldene Hochzeit und bei der Gelegenheit werden Reden gehalten, lauter unpassende, mit der Hochzeitfeier in gar keiner Beziehung stehende — das ist eben dilettantisch. Aber wie kommen Oberon und Titania zur Walpurgisnacht, die Elfen in die Teufelsgesellschaft? Der neugierige Reisende im Stücke fragt so und bekommt vom Orthodoxen die Antwort:

> Keine Klauen, keinen Schwanz!
> Doch bleibt es ausser Zweifel,
> Sowie die Götter Griechenlands
> So ist auch er (— Oberon —) ein Teufel!

Die Elfen werden also in die Mitte gestellt als Uebergang zwischen die Teufelswelt der christlichen Welt und die Götter Griechenlands, die wir in der classischen Walpurgisnacht im II. Theile der Dichtung näher kennen lernen werden. Und die Elfen vermitteln auch den Uebergang von dem I. zum II. Theile der Tragödie, wie sich zeigen wird. Aber warum feiert Oberon seine Hochzeit just zu Walpurgisnacht? Nun, weil Frühlingsanfang ist und die Elfen Naturdämonen sind, die nur im Frühling und Sommer ihr Wesen treiben. Die Ehe zwischen Oberon und Titania wird als nicht besonders friedfertig geschildert, sie laufen eben alle Jahre im Herbst auseinander, um sich beim Erwachen des Frühlings wieder zu neuer Liebe zusammen zu finden. Das passt alles — aber wo bleibt die siebente Todsünde: Trägheit des Herzens? Nun ich sollte meinen, eine goldene Hochzeit, an der das goldene, wie der Herold des Stückes bemerkt, das beste ist, während eine Hochzeit zur Feier funfzigjähriger Händel nicht eben besondere Theilnahme erregt, ein Fest, bei welchem der Elfenkönig Oberon die Geister einladet zu beweisen, dass sie Geister sind, weil König und Königin auf's neue sich verbunden haben, und wo die Geister darauf von allem Möglichen schwatzen, nur von Nichts, was in Beziehung zu dem Feste

steht, — ein Fest, wo die beiden Jubilirenden (Oberon und Titania) keinen besseren Rath zur Verträglichkeit zwischen Gatten zu geben wissen, als den sie zu scheiden, sie auseinander zu bringen, die Frau nach Süden, den Mann nach Norden, — ein Fest, bei welchem (der alpdrückende) Puck und (der aeolsharfenartig singende Luftgeist) Ariel die Festordner machen und nichts zu Wege bringen als lauter Zufälligkeiten, die ohne sie und ohne das ganze Fest sich auch hätten ereignen können, ein Fest endlich bei dem ein Kapellmeister und ein Orchester, die eine haarsträubende Musik machen, bei welcher der Dudelsack das tonangebende, chorführende Instrument ist, und übrigens: Fliegenschnauz und Mückennas mit ihren Anverwandten, Frosch im Laub und Grill im Gras die Musikanten sind, ein solches von Liebhabern zum Besten gegebenes goldenes Hochzeitfest scheint mir allerdings eine vollgültige Exemplification der siebenten Todsünde, der Trägheit des Herzens, welchem die Liebe kein Ernst, sondern ein fauler Zeitvertreib ist, zu sein.

Wer die Ueberschrift liest: Oberons und Titanias goldene Hochzeit, der erwartet wohl, dass nach den unheimlich fratzenhaften Nebelbildern der Brockenscene, das Intermezzo wie ein freundlicher Morgentraum nach einer in ängstigenden Gesichten unruhig, erquickungslos, in fieberhafter Erregung zugebrachten Nacht aufgehen werde. Aber ein solcher Morgentraum kommt nicht zu Stande, obgleich Ariel himmlischreine Töne anzuschlagen versucht, — er lockt zunächst nur Fratzen herbei, — die Schönen, welche er lockt, folgen erst später — der Morgentraum bringts zu keinem Zusammenhange, zerfährt vielmehr immer wieder nach krampfhaften Anstrengungen zu geistiger Sammlung in die allerlei Fratzen der Walpurgisnacht, vermengt mit leidigster Alltäglichkeit, — die schliesslich zerfliessen, verschwimmen, verwehen in einem im pianissimo verheissungsvoll verklingenden Orchester:

> Wolkenzug und Nebelflor
> Erhellen sich von oben.
> Luft im Laub und Wind im Rohr,
> Und Alles ist zerstoben.

Der Wind hat Alles verweht, der Morgenwind, nicht nur Oberons und Titanias goldene Hochzeit, sondern den ganzen Blocksbergspuk: Walpurgisnacht hat ein Ende. Aber ich sagte, der Schlusschor sei verheissungsvoll. Wir

werden finden, dass Oberons und Titanias kleine Elfenschaar (welche auffälliger Weise bei der Feier der goldenen Hochzeit in corpore ganz ausgeblieben) mit dem Luftgeiste Ariel an der Spitze den zweiten Theil des Tragödienwerkes eröffnet in bestimmt hervortretender lichtvoller Erscheinung, durch welche ihr Ausbleiben beim Intermezzo sich erklärt. Es liegt zu dieser Wiedererscheinung die (an uns wie an die Elfen gerichtete, überhaupt alle „Schönen" lockende) poetische Einladung in dem von Ariel zum Schlusse des Intermezzo vorgetragenen Gesange:

> Gab die liebende Natur,
> Gab der Geist euch Flügel,
> Folget meiner leichten Spur
> Auf zum Rosenhügel!

Nun wir werden bald mit dem Elfenchor und seinem liebreizenden Führer Ariel wieder zusammentreffen — auf dem Rosenhügel! Haben wir doch Flügel, der Elfenchor von Natur, wir vom Geiste — des Dichters.

---

23. Scene.

Trüber Tag. Feld.

Faust, Mephistopheles.

Der erste Theil der Tragödie eilt mit wenigen wuchtigen Auftritten, in denen uns das Endschicksal Gretchens nicht geschildert, sondern nur auf düsterem Hintergrunde in skizzenartiger, absichtlich verwischter Zeichnung, schwarz in schwarz angedeutet wird, dem Schlusse zu.

Die zunächst vor uns liegende Scene ist — die einzige im ganzen grossen Dichtwerke — nicht in Versen, sondern in prosaischer Form geschrieben. Es ist als hätte der Dichter uns nur einen etwas ausführlicher gehaltenen Entwurf zu einer poetischen Ausführung vorgelegt, welche er noch nicht habe fertig bringen können. Aber sicher ist dies nicht Folge poetischer Unfähigkeit, sondern absichtlich: Der Dichter hat die Prosa anstatt der Poesie gewählt, um die höchste dramatische Wirkung zu erzielen. Es giebt Situationen, Empfindungen, Gedanken, welche eine Schilderung und Wiedergabe in poetischer Form nicht vertragen, oder doch durch diese Form eine Abschwächung erfahren würden,

wo also die Prosaform geboten erscheint. Es ist dies dann der Fall, wenn die gemeine Wirklichkeit mit vernichtender Wirkung in die poetische (geistige) Auffassung störend, ja zerstörend einschneidet, so dass im Momente der Katastrophe, welche dieser Einschnitt hervorbringt, eine Wiedererhebung zur geistigen Bedeutsamkeit unmöglich scheint. In der vorliegenden Scene erfahren wir das grässliche, jammerhafte Elend, zu welchem Gretchens Schicksal sich gestaltet hat — hoffnungslos. Aus Fausts Munde erfahren wir, dass, während er auf dem Blocksberge und wohl sonst noch abgeschmackten Zerstreuungen sich hingab, sie im Elend, verzweifelnd, sich erbärmlich herumtreibend, endlich gefangen, als Missethäterin eingesperrt ward zu entsetzlicher Qual. Faust ist ganz Mitleid für Margarete, ganz Zorn wider Mephistopheles. Der letztere dagegen ist die personificirte freche Lüge: Drängten wir uns dir auf oder du dich uns? wagt der Teufel zu fragen. Den noch im Unklaren befangenen, jetzt von Gewissensnoth gepeinigten Faust mag der Teufel durch diese dreiste Frage noch mehr verwirren; wir die wir den Mephistopheles im „Prolog im Himmel" vor Gott den Herrn stehen sahen und gehört haben, wie er sich die Erlaubniss erbettelte: „Faust seine Strasse sacht zu führen" — wir haben die Worte des Herrn im Gedächtnisse:

Nun gut, es sei dir überlassen,
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,
Und führ ihn, kannst du ihn erfassen
Auf deinem Wege mit herab.

Wir müssen also sagen, dass nicht Faust sich aufgelehnt gegen Gott und mit dem Teufel gemeine Sache gemacht habe, sondern dass Gott der Herr, sein Schöpfer, ihn den Versuchungen des Teufels selbst ausgesetzt und preisgegeben habe. Gott weiss auch warum (s. S. 37). Und das ist geeignet in innigste Mitleidenheit mit Faust uns zu versetzen, ja vielleicht wie er an Gott selbst irre zu werden, wenn wir nicht auch der weiteren Worte des Herrn gedächten:

Und steh' beschämt, wenn du bekennen musst:
Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.

Aber Mephistopheles treibt die Frechheit Faust gegenüber noch weiter, er sagt: Wer war's, der sie in's Verderben stürzte? Ich oder du? Gegen diese freche Beschuldigung hat Faust kein Wort, wohl aber einen ver-

nichtenden Blick: formell hat der Teufel ja recht dem Menschen gegenüber, warum hat dieser sich verführen lassen, — aber materiell bleibt doch der Verführer der Urheber der bösen That. Mephistopheles weigert sich zur Rettung Margaretens die Hand zu rühren; Faust beschliesst selbst ohne den Beistand des Teufels, also mit seiner einfachen Menschenkraft, die Rettung ins Werk zu richten. Mephistopheles warnt, um ihn zur feigen Aufgebung der Unglücklichen zu verführen, durch eine abergläubische, aber freilich tief bedeutsame Vorstellung: Ueber des Erschlagenen Stätte schweben rächende Geister und lauern auf den wiederkehrenden Mörder. Das ist Volksglaube, den Mephistopheles citirt. Faust soll, meint er, die Stadt meiden, wo er Gretchens Bruder, Valentin, getödtet hat. Aber Faust giebt nicht nach. So muss Mephistopheles, will er nicht seine Ansprüche auf Faust fahren lassen, wenn auch widerwillig gehorchen. Liesse er den fest entschlossenen Faust handeln ohne seine Beihilfe, so würde dieser, indem er sich selbst aufopferte, nicht nur um die Geliebte zu befreien, sondern auch um sein sittliches Wesen aus den Schlingen der Bosheit zu retten, für Mephistopheles verloren sein. Dieser überlässt dem Faust die eigentliche Handlung, übernimmt es jedoch den Gefängnissschliesser zu umnebeln und Zauberpferde bereit zu halten, um die glücklich aus dem Gefängniss Entkommenen zu entführen. So hat er den Schein der Rettung auf seiner Seite, während auf Faust die ganze Verantwortlichkeit der That fällt, wenn sie missräth.

---

24. Scene.

Nacht, offen Feld.

(Vers 4042—4047.)

Faust und Mephistopheles auf schwarzen Pferden daherbrausend.

Eine Scene nur sechs Verse lang, aber von ungeheurer Wirkung selbst auf die, welche das in Nebel verhüllte Bild nicht oder doch nur theilweise und ahnungsvoll verstehen. Die poetische Form tritt von selbst wieder ein, denn wir haben es nicht mehr mit gemeiner Wirklichkeit in ihrer

Rohheit zu thun, sondern mit deren phantastisch geistiger Auffassung. Im Hintergrunde das Hochgericht (der Rabenstein), dabei eine Hexenzunft, wie Mephistopheles lügt, auf- und niederschwebende Gestalten, welche streuen und weihen, wie Faust sagt. Sind das vielleicht auch rächende Geister über eines „Erschlagenen Stätte", welche nach dem Volksglauben „auf den wiederkehrenden Mörder lauern"? Die Stätte des Gerichteten — des Hingerichteten — Erschlagenen ist der Rabenstein, wer also ist der Erschlagene? An Valentin ist hier nicht zu denken, der wurde ja nicht auf dem Rabenstein, sondern mitten in der Stadt auf der Strasse getödtet. — Der hier Erschlagene ist — Gretchen! — der Mörder — Faust! Aber Gretchen lebt ja noch, sie ist nur erst zum Tode verurtheilt, noch nicht hingerichtet!? Für Geister ist Zukunft, Vergangenheit, Gegenwart alleins. Schob Gretchen nicht auch schon in der bereits hinter uns liegenden Walpurgisnacht sich fort „mit geschlossenen Füssen, mit den offenen Augen einer Todten, mit dem rothen Schnürchen um den Hals, nicht breiter als ein Messerrücken, mit dem Haupte, das sie auch unterm Arme tragen kann?" Die ganze Scene ist eine Phantasmagorie des von schwersten Ahnungen beängstigten Faust, die prophetisch auf die nächste Zukunft sich bezieht. — Wer indess eine realistische Erklärung vorzieht, der mag annehmen, dass Faust und Mephistopheles im Vorbeireiten nach der Stadt zu das Hochgericht sehen, welches zur morgigen Hinrichtung Gretchens vorbereitet wird.

---

25. Scene.

Kerker.

(Vers 4048—4252.)

Faust mit einem Bunde Schlüssel und einer Lampe vor einem eisernen Thürchen.

Hinter dem Thürchen liegt Margarete, die zum Tode verurtheilte Kindesmörderin, in Fesseln auf dem Stroh. Noch ist die Thür verschlossen, Faust zaudert. Da hört man Gretchens Stimme. Sie singt ein Lied nach einem alten Märchen in ihren Wahnsinnsträumen, von dem Kinde, das

von seiner Mutter geschlachtet, von seinem treulosen Vater gegessen worden, von dem todten Kinde, dessen Gebeine sein Schwesterchen zusammenlas und begrub und aus dem dann ein Vöglein ward, das lustig davon flog. Margarete erwartet den Henker, der sie zur Hinrichtung abholen wird — da öffnet Faust die eiserne Thür — und wir erleben die letzte Begegnung auf Erden zwischen Faust und Margarete.

Nachdem wir bereits darauf aufmerksam geworden sind, dass Faust gleich bei Feststellung seiner Wette mit dem Teufel entschlossen ist das ganze Wohl und Wehe der Menschheit auf sich zu nehmen (s. V. 1419), kann uns nicht auffallen, wenn er mit den Worten eines Selbstgespräches in das Gefängniss tritt:

Der Menschheit ganzer Jammer fasst mich an.

Es wird eben Ernst mit dem Martyrium, das er auf sich genommen hat. Die halb wahnsinnige, ihrer Hinrichtung gewärtige arme Sünderin hält Faust für den sie abholenden Henker. Es folgt ein in seiner tief menschlichen Wahrheit ergreifendster Auftritt: Vernunft und Wahnsinn, Liebe und Verzweiflung kämpfen miteinander und gipfeln in dem unumwundenen Geständnisse der Verbrechen, die das Weib, was immer zu ihrer Entschuldigung vorgebracht werden mag, zu verantworten hat auf Erden, d. h. in der Zeitlichkeit, mit ihrem Leben, um ihr ewiges Dasein zu retten, sie, nachdem der irdische Richter sie pflichtgemäss verurtheilt hat, der Gnade des ewigen Richters zu empfehlen. Und Faust hat nicht geringere Schuld zu tragen. Mit klaren dürren Worten spricht Margarete aus: ich habe meine Mutter umgebracht, mein Kind ertränkt, welches auch dein Kind war, dein, an dessen Hand das Blut meines Bruders klebt, den du erschlagen hast. Für uns Beide ist kein Platz mehr auf Erden, wir Beide sind für alle Zeit (— aber nicht für Ewigkeit, die etwas ganz anderes ist als Fortsetzung der Zeit ins Unendliche —) geschieden, unsere Verbrechen treten scheidend zwischen uns, wie die Liebe uns auch zu einander hinziehen möchte. Weiter kämpfen die Ueberzeugung von der Unvermeidlichkeit des Todes und die Sehnsucht nach dem Leben miteinander, die Angst vor dem, was kommt, Verderben oder Heil, und die Erinnerungen an die Entzückungen und Schrecknisse dessen, was vorüber ist, die träumerischen Hoffnungen einer keuschen Mädchenseele und das haarsträubende Entsetzen vor der grässlichen Wirklichkeit, welche vor Augen steht. Das alles

geht in der Seele des Weibes vor, aber der Mann nimmt es mitleidend im vollsten Maasse auf sich mit den schlichten, aber um so tiefer und ernster einschneidenden Worten, welche den schwersten Fluch aussprechen, den der Mensch auf sich selbst herabzubeschwören vermag: O wär ich nie geboren!

Die Erscheinung des Mephistopheles in diesem Augenblicke führt die Entscheidung herbei. Margarete, die einst in jener Liebesscene mit Faust, in welcher sie zum letztenmal im himmlischen Lichte ihrer Unschuld uns erschien, gesagt: in der Nähe dieses Verruchten wende sich ihr Herz von dem Geliebten ab und könne sie nicht zu Gott beten (s. V. 3142), rafft sich gewaltsam auf und schreit nach Rettung zu dem, der allein sie zu retten vermag, mit dem Worte, welches allein sie der Gnade des Retters zu empfehlen vermag, weil es das Wort der Wahrhaftigkeit und der Reue ist: Gericht Gottes, dir hab' ich mich übergeben! Sie giebt das irdische Leben auf, welches Faust ihr anbietet: Du sollst leben!, sie giebt Alles, was sie noch besitzt, dahin: den Geliebten — Heinrich, mir graut vor dir. Und sie ist gerichtet (wie Mephistopheles sagt) — in der Zeit; gerettet (wie die Stimme von oben verkündet) — in Ewigkeit. Nur ein Hauch der Sehnsucht, dass auch der Geliebte gerettet werden möge, wird noch in der Seele des sterbenden Weibes lebendig, als Mephistopheles nach Faust als seiner Beute langt mit dem grässlichen: Her zu mir! und mit ihm verschwindet; — und dieser Hauch der Sehnsucht verhallt im Namen des jetzt nur noch mit reiner geistiger Liebe von ihr geliebten —: Heinrich! Heinrich! — Die Stimme von Innen verhallend ist die Stimme Gretchens, welche auf ihr Strohlager zurückgesunken ist, die Stimme der Gerichteten und — Geretteten. Wir werden ihr als der Geretteten wiederbegegnen einst im Kreise der „himmlischen Heerschaaren." Aber sie ist schon jetzt gerettet. Sie wird zum Tode gehen, aber nun nicht als eine halbwahnsinnige, verzweifelnde Verbrecherin, sondern als Martyrin, die ein über sie verhängtes Schicksal muthig, ja freudig auf sich nimmt. Das braucht der Dichter nicht vorzuführen oder uns zu versichern, weil es sich von selbst versteht für alle, welche poetischer Auffassung fähig sind und dazu gehört kein Verstand der Verständigen, sondern ein einfältiges kindliches Gemüth, wie es auch im Volke allzeit lebendig ist trotz äusserlicher Rohheit. Das Volk sieht und bemitleidet in jedem

Verbrecher, der mit den Zeichen der wahren Reue und der rechten Ergebenheit in sein Schicksal zum Tode geht, einen Martyr.

Die Ewigkeit fängt nicht nach der Zeit an, sondern sie ist da in aller Zeit als deren, wenn auch nicht erkannte, doch geahnte Wahrheit und Wirklichkeit des trügerischen Scheines, den wir unser zeitliches Dasein nennen. Im gequälten Menschenherzen geht die Ahnung auf als Zuversicht unsterblichen Lebens durch Reue und Ergebung in den Willen Gottes als des Vaters, der seines verlorenen Kindes sich erbarmt.

Der Tragödie zweiter Theil.



ERSTER ACT.

26. Scene.

Anmuthige Gegend.

(Vers 1—115.)

Bei Besprechung des kurzen aber inhaltschweren Reiseplanes, welchen Mephistopheles dem Faust vorlegte, sagte ich (S. 84): „Wie der scheinbar verlorene Mensch durch die Liebe als in aller Unschuld waltende Naturmacht gerettet wird, werden wir angedeutet finden am Schlusse des ersten Theils, bestimmter ausgeführt aber erleben beim Eintritt in den zweiten Theil.“ Mephistopheles rief am Schlusse des ersten Theils sein grässliches „Her zu mir“ und verschwand mit Faust. Als nur der erste Theil vor den Augen des Publicums lag, da sagte man: der Teufel hat den Faust geholt. Die Stimme von Innen verhallend: Heinrich! Heinrich! hielt man für nichts weiter als etwa für einen elegischen Nachruf des sterbenden Gretchen. Aber sie war mehr, sie war die Ankündigung des zweiten Theiles des grossen Dichtwerkes, welches nicht nur in unbestimmten Umrissen schon vor der Seele des Dichters schwebte, sondern schon als Ganzes vor den Augen seines Geistes stand, ja in wesentlichen Partien ausgearbeitet im Manuscripte vorlag. Gretchen hatte qualvoll sterbend ihre irdische Liebe abgestreift, aber diese irdische Liebe hatte sich zur ewigen Liebe in ihr verklärt und der Name des Geliebten von Innen verhallend war der unmittelbare Ausdruck der reinen, heiligen, rettenden Liebe, welche Faust aus den Klauen des ihn an sich reissenden Satans befreit. Als einen Geretteten finden wir Faust wieder, als einen Geretteten, — wenn auch noch nicht für Ewigkeit, wie Gretchen, sondern zunächst nur in der Zeitlichkeit.

Wir finden Faust wieder auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, schlafsuchend — als einen zu neuem Leben neugeborenen — in der Dämme-

rung eines Frühlingstages — umgeben von einem Geisterkreise schwebend bewegter, anmuthiger kleiner Gestalten, aber — ohne seinen Dämon Mephistopheles, der ihn an sich gerissen hatte. Frühling — Dämmerung — das Alles ist tief bedeutungvoll, weist auf neu erwachendes Leben in der Natur hin, welches dem neugeborenen, zu neuem Leben emporringenden Geretteten sich mittheilen soll. Nicht Morgendämmerung, wie interpretirend bemerkt worden ist, sondern Abenddämmerung umgiebt ihn, denn wir werden sogleich erfahren, dass die Nacht uns vorgeführt wird, in der Faust dem kommenden Tage entgegen schlummern soll. Aber die Abenddämmerung verdankt ihr Dasein auch demselben Lichte, welches den nächsten Tag erleuchten soll, und verbindet den vorausgehenden Tag mit dem nachfolgenden. Die kurze Scene umfasst die Zeit von Abend bis Morgen, also die ganze Nacht zwischen zwei Frühlingstagen. Für den Dichter sind Zeit und Raum nichts als Symbole, deren er sich bedient, wie er sie braucht um den ewigen Inhalt auszudrücken, mit dem er es zu thun hat. Der Geisterchor ist eine Elfenschaar, welche Ariel anführt. Wir kennen diese Gesellschaft schon, hat doch Ariel selbst im Walpurgisnachtstraume zu dem jetzt beginnenden Fest auf dem Rosenhügel eingeladen.

Die Elfen mit ihrem Führer, dem Luftgeiste Ariel, repräsentiren die Liebe als in aller Unschuld waltende Naturmacht, denn ohne zu wissen, was gut und böse, eilen die Elfen zu helfen, wo sie können, ohne nach der Würdigkeit des Hülfsbedürftigen zu fragen. So scheint auch die Sonne über Gerechte und Ungerechte und der Regen befruchtet das Feld des Gottlosen so gut wie das des Frommen. Die Elfen folgen eben ihrem angeborenen Wesen in Unschuld des Herzens, handeln nach edler Elfen Weise. Im Frühling und Sommer zeigen sie sich, wenn das Naturleben lieberfüllt sich regt; der Herbst verscheucht sie, und im Winter halten sie sich verborgen, denn die Liebe scheint aus der Natur entflohen zu sein. Die Elfen besänftigen das Menschenherz, befreien es von den Qualen des Vorwurfs und reinigen es von den erlebten Schrecknissen, d. h. im Umgange mit der wieder erwachenden Natur findet der Mensch die Heiterkeit des Daseins, den Muth zum Leben wieder. Wenn Ariel seine Stimme zum Gesange erhebt, so begleiten ihn, den Luftgeist, Aeolsharfen, Instrumente, welche wunderbare, zauberhafte Naturtöne von sich geben,

wenn ihre Saiten vom Windeshauche bewegt werden. Ariel stellt seine Elfen an zum Dienste. Diese werden als anmuthige kleine Gestalten vorgestellt, weil die Geistergrösse der Liebe als Naturmacht just in den kleinen und kleinsten Diensten sich offenbart, welche dem Hilfsbedürftigen, der Kreatur, erwiesen werden. So baut der Vogel ein Nest für seine nackten Jungen, das er sich selber nicht anthut, und der Zaunkönig trägt dem Kukuk Nahrung zu, der Platz gefunden in seinem Neste; die Wölfin reicht ihr Euter dem verschmachtenden Menschenkinde und der aus der Wolke niederrieselnde Regen erquickt die in der Sonnenglut verschmachtenden Pflanzen des Feldes. Die Liebe bezeugt sich allüberall als waltende Naturmacht in der zartesten Weise. Solche kleine Dienste sind es denn auch, zu denen Ariel seine Elfen an dem Lager des Unglücksmannes Faust anweist, und zwar so, dass er die Zeit der Nacht, welche Faust vom alten zum neuen Leben überführen soll, in vier Pausen, vier durch kleine Liebesdienste auszufüllende Abschnitte eintheilt, von denen jeder seine besondere Aufgabe hat. Erstens: das müde und doch noch in wilder Erregung schlafsuchende Haupt des Unglücklichen soll auf kühle, also besänftigende Polster gebettet werden; — zweitens: möge Vergessenheit im Entschlummern ihn umfangen, Thau aus Lethes (des Stromes der Vergessenheit, aus welchem die Seelen der Verstorbenen bei ihrem Eintritt in die Unterwelt trinken) Flut soll ihn baden; — drittens: die krampfhafte Erstarrung soll nachlassen, die Glieder sollen ihre natürliche Geschmeidigkeit annehmen, neue Lebenskraft soll sich ergiessen über den neuem Tage Entgegenschlummernden; — viertens: beim Erwachen des Tages schlage er die Augen auf zum Lichte, zum Leben — und das Liebeswerk der Elfen ist vollbracht. Ariels Anweisungen werden bereitwilligst ausgeführt durch die kleinen Dienste, welche die Elfen singend und handelnd, einzeln, zu zweien und vielen, abwechselnd und gesammelt ausführen. Den vier Pausen nächtlicher Weile, den vier Weisungen Ariels entsprechen vier Strophen des Elfenchors. Die erste Strophe, vom Dichter (im Manuscript) als Serenade (Abendlied) bezeichnet, schildert das liebevolle Walten in der Natur um den Unglücksmann in die Arme des heilenden Schlummers zu betten: laue Lüfte, süsse Düfte, grüner Rasen, Nebelschleier, welche die Dämmerung ausbreitet, Friedenslispeln, Schlummerlieder,

Kindesruh, die Augen fallen zu und mit ihnen schliesst sich die Pforte des Tages (— die Pforte, durch welche der Tag eintritt in den Menschen). Die zweite Strophe, vom Dichter Notturno (Nachtgesang) überschrieben, schildert durch Naturbilder jenen Thau der Vergessenheit, welcher mit der sinkenden Nacht über den Schlummernden gestreut wird: Stern bei Stern am Himmelsdome, sprühende Funken nah und fern, sich spiegelnd im See wie droben im Klaren, Schweigen, Ruhe allüberall, und die Pracht des seine Welt still überschauenden Vollmondes. Es folgt als dritte Strophe ein Mattutino (Morgenlied), welches das Erwachen neuer Lebenskraft feiert in kleinen lebendigen Zügen, die zum ruhigen Ganzen sich zusammenfassen: Stunden schwinden am Haupte des Schlummernden vorüber und nehmen Schmerzen und Wonnen mit, die einst sein Herz bewegten, ahnungvolles Gefühl der Genesung, Hoffnung auf das Erwachen neuen Tages — Thäler beginnen zu grünen, Hügel erheben sich schwellend, bedecken sich mit schattigen, Kühle und Ruhe verheissenden Gebüschen, auf den Fluren wogen Saatgefilde künftige Ernte verheissend. Und nun endlich die vierte Strophe, Reveille (Wecklied) genannt. Die Elfen vollenden ihr heiliges Werk, mit ihrem wieder aus lauter kleinen Naturanschauungen mosaikartig sich zusammensetzenden directen Zurufe geben sie ihren Pflegling dem Leben zurück: Schau hin, der Tag bricht an im Morgenglanze, bei seinem Anblicke regt sich im Herzen der Wunsch nach Wünschen, du begehrest wieder nach Streben und Leben, der Schlummer, der noch dich umhüllt, ist ein Schleier, wirf ihn ab, wage zu erwachen; muthig tritt hervor, die blöde Menge tappt zaghaft irrend umher, ein edler Geist versteht das Leben um ihn her und macht es sich dienstbar, indem er es ergreift! — Da: ungeheures Getöse verkündet das Nahen der Sonne — es ist, wie Ariel verkündet, das Brausen der wieder mit dem neuen Leben, welches für Faust ersteht, über ihn hereinbrechenden Zeit (der Sturm der Horen), das Knarren der rasselnden Räder der Weltuhr, das Getöse des Lichtes, dessen Farbenerscheinungen ja auch Wellenbewegungen sind wie die Töne, nur schneller, so schnell, dass das Ohr sie nicht mehr zu vernehmen vermag, aber das Auge vernimmt sie, — die Naturgeister müssen fliehen vor der mit vernichtender Gewalt hereinbrechenden Erscheinung — Ariel voraus: wenn die Sonne emporsteigt

über den Horizont, dann wehet ein Windeshauch vor ihr her über das Erdreich und über das Weltmeer; — aber es giebt Geister, welche auch da, wo die Sinne versagen, zuletzt wie das Ohr auch das Auge, noch auszudauern, wahrzunehmen, zu verstehen vermögen: es giebt Menschengeister! — Faust erwacht und erhebt sich in urkräftiger Lebendigkeit in der Dämmerung — (nunmehr, nachdem, wie wir gesehen, die Sonne im Aufgehen begriffen ist: Morgendämmerung) seines neuen Erdentages. Er fühlt die Erde fest und treu unter seinen Füssen und darum durch sie sich angeregt zu dem freudigen Entschlusse zum höchsten Dasein auf's neue unverdrossen zu streben. Die Welt in ihrer ganzen Grösse und Majestät breitet sich aus vor seinen Blicken, wenn auch noch unklar, nebelhaft; aber er gewahrt, wie das Licht mehr und mehr lebenerweckend eindringt in alle Tiefen um ihre Geheimnisse zu erschliessen, so dass vor seinen Augen aus Nacht und Abgrund ein Paradies in Licht, Farbe, Schönheit aufgeht. — Das über die Erde sich ergiessende Licht steigt von oben nach unten, vom in den Sonnenstrahlen glühenden Bergesgipfel stufenweise zu Thale den noch in Finsterniss versenkten Tiefen zu — das Auge des Menschen, Faust's, verfolgt das die Weltgeheimnisse erschliessende Licht — da wandelt sich die Lust des Schauens in unerträglichen Augenschmerz — der vom Lichte geblendete Mensch wendet unwillkürlich sich ab. Wie mit dem physischen Lichte ergeht es dem Menschen auch mit dem geistigen Lichte: mit der Wahrheit. Eine Weile schwelgt der Mensch wohl in der Erkenntniss der Wahrheit, die sich vor ihm aufthut, aber bald versagt dann auch das Auge des Menschengeistes den Dienst, die Wonne der Erkenntniss verwandelt sich in den Schmerz der Täuschung, und geblendet flüchtet sich der Mensch zurück um dem unerträglichen Wechsel von Schmerz und Freude, Liebe und Hass, zu entrinnen in jenen primitiven Zustand, wo sein ahnungvolles und hoffnungreiches Sehnen noch ungetrübte Wonne des Daseins für ihn war; er giebt es auf das vergebliche Streben nach Erkenntniss der Wahrheit, die Fackel des Lebens an dem Flammenmeere, das ihn umgiebt, zu entzünden, und birgt sich in jugendlichstem Schleier. Der Dichter benutzt den Sonnenaufgang zum Symbole des menschlichen Seelenlebens. Der nach Erkenntniss strebende Mensch, welcher die Erfahrung gemacht, dass er das volle Licht nicht zu ertragen vermag, wendet diesem

zwar den Rücken, aber nicht um sein Heil in der Finsterniss zu suchen, sondern um an dem Widerscheine des Lichtes mehr und mehr Befriedigung, Entzücken zu finden, er schaut mit Kindesaugen den über Felsen herabrauschenden Wasserfall, der im Sturze sich spaltet, sich theilt in tausende von Strömen (Strahlen und Bändern), die zerschellend am Gesteine zuletzt in eine schäumende Welt von Tropfen und Bläschen sich auflösen, um welche ringsum das Licht mit mildem Glanze als ein das Auge nicht mehr blendender, sondern es erquickender farbiger Regenbogen sich darstellt in unendlich wechselnden Erscheinungen. Das ist ein (physikalisch vollkommen correctes) Bild menschlichen Bestrebens, welches in Faust's neuerwachtes Dasein hineinleuchtend die Lösung des ihn quälenden Räthsels seines Lebens verheisst: der farbige Abglanz des Lichtes der Wahrheit ist das, was der Mensch sein Leben nennt. Wer den farbigen Abglanz sinnend begreift, der gelangt auf diesem Umwege zum Verständnisse, nach dem seine Seele verlangt.

Was wir soeben kennen gelernt, ist nicht sowohl der Anfang des ersten Aktes einer Tragödie, als ein in diese einführender Prolog; so vereinzelt, so ohne historischen Zusammenhang mit dem Folgenden steht es da. Es steht aber auch nicht im näheren historischen Zusammenhange mit dem Vorausgegangenen, dem ersten Theile. — Man mag sich fragen: wo ist Mephistopheles geblieben, wie ist Faust ihn los geworden, wie sind die Elfen zu Faust gekommen? Auf diese Fragen giebt das Stück keine Antwort. Die Elfen sind da, man weiss nicht woher sie kamen; und Faust ist bei ihnen, man erfährt nicht wie und warum. Wir müssen uns damit begnügen, dass das eben die Art der natürlichen Wesen ist: welcher Mensch kann sagen, wie er in die ihn umgebende Welt gekommen sei und warum? Wir wissen nur das Eine: dass wenn nicht in der Welt eine liebevolle, helfende, rettende und pflegende Geistesmacht wäre, so würde kein lebendiges Wesen auch nur eine kleine Weile in ihr zu bestehen vermögen, am wenigsten die an sich hilfloseste aller Kreaturen, der Mensch. Die Elfenscene steht vor dem zweiten Theile wie der Prolog im Himmel vor dem ersten Theile, nur dass (vergleicht man beide Prologe miteinander) hier eine kleine Geisterwelt (die kleinen Naturgeister unter des Luftgeistes Ariel Führung), dort eine grosse Geisterwelt (die himmlischen Heerschaaren vor Gott dem Herrn), hier ein Mensch (Faust), dort ein Teufel (Mephi-

stopheles) sich darstellen. Erinnern wir uns nun, dass Mephistopheles dem Faust vorschlug: erst die kleine, dann die grosse Welt zu sehen, dass wir demgemäss im ersten Theile die kleine Welt zu erblicken vermeinten und im zweiten Theile die grosse Welt erwarten, so scheint es wunderlich, wie zur kleinen Welt der Prolog im Himmel, zur grossen Welt dagegen ein Prolog auf dem Blumenhügel der Elfen gehören mag. Wir können uns über solche Scrupel damit beruhigen, dass der Dichter denn doch die Elfenscene nicht als Prolog hingestellt hat, wie jenen „Prolog im Himmel", der eben darum nicht als nur zum ersten Theile, sondern eben so sehr auch als zum zweiten Theile gehörig zu betrachten ist. Immer aber bleibt die Elfenscene eine Uebergangsscene, welche den zweiten Theil einleitet. Und wenn diese Scene als Resultat der vorausgehenden Begebenheit und Betrachtung zum Schlusse den Satz hinstellt:

Am farbigen Abglanz haben wir das Leben —

so muss dies ein für den ganzen Inhalt des zweiten Theiles maassgebender Wahlspruch sein. Wir wollen diesen Wahlspruch daher im Auge behalten, er kann uns zum Leitfaden werden durch ein Labyrinth, das wir suchend zu durchschreiten haben. Denn uns erwartet ja die grosse Welt, in welcher die Irrgänge des Menschendaseins viel grossartiger und mannigfaltiger sich darstellen, als in dem einzelnen Menschengeschicke, welches der erste Theil uns vorführte. In diesem hatten wir es mit Menschen, die Fleisch und Blut waren, zu thun; — im zweiten Theile dagegen werden wir solchen Menschengestalten begegnen, welche nur Erscheinungsformen der Menschheit sind, Gestalten ohne individuelles Leben, aber von ebenso prototyper Bedeutung wie der Held der Tragödie, Faust selbst. Der individuelle Mensch ist ein Kind seiner Zeit, die sich abspinnt für ihn von seiner Geburt bis zu seinem Tode; die Menschheit ist ein Kind aller Zeit, sie ist nicht in der Zeit geboren, noch geht sie in ihr unter. Obgleich in der Zeit erscheinend, ist sie doch über sie erhaben, ist ewig: ihr ewiges Sein wird aber offenbar in ihren zeitlichen Erscheinungen. Eben darum weil der zweite Theil mit den Erscheinungsformen der Menschheit zu thun hat, sagen wir, dass er die grosse Welt darstelle, eben darum aber ist in ihm der Dichter an keine Zeit und an keinen Raum gebunden. Raum und Zeit sind für ihn, wie ich mich ausdrückte (s. S. 144): nichts als Symbole, deren er sich bedient, wie er sie braucht, um den ewigen Inhalt anzudeuten,

mit dem er es zu thun hat. Wir werden sehen, wie Goethe dieses sein Bewusstsein und sein Recht als Dichter ganz bestimmt ausspricht: den Poeten bindet keine Zeit. (S. Act II. V. 868.) Er bringt seine Gestalten zur Schau wie er's braucht (ebend. V. 864.) ohne an eine bestimmte Zeit und an einen bestimmten Ort gebunden zu sein. Eben darum aber, muss man hinzufügen, sind auch die Gestalten welche uns der Dichter als Gebilde der grossen Welt vorführt, nicht von Fleisch und Blut, sondern — Spiegelbilder: am farbigen Abglanz haben wir das Leben. Darauf läuft der grosse Vorwurf hinaus, den man gegen Goethes zweiten Theil des Faust erhoben hat. Man hat gesagt: Was Goethe uns da biete, sei nicht Poesie, sondern Allegorie. Man hat da etwas Richtiges gemeint, aber etwas Albernes gesagt. Allegorie und Poesie ist kein Gegensatz, sondern die Allegorie ist ein unentbehrliches Mittel, dessen die Poesie sich bedient und von jeher bedient hat um Gedanken und Empfindungen in ihrer ewigen Bedeutsamkeit auszusprechen. Man kann zugeben, dass im zweiten Theile des Faust mehr allegorische Figuren vorkommen als im ersten Theile, obschon im Grunde Faust selbst und ganz gewiss Mephistopheles und das ganze Hexen- und sonstige Walpurgisnachtgesindel nichts anderes als allegorische Figuren sind; aber damit ist dem zweiten Theile nicht ein Mangel, sondern eine Fülle von Poesie nachgesagt oder vielmehr zuerkannt. Nicht Fleisch und Blut, nicht die Annäherung (mit anderen Worten) an die gemeine Wirklichkeit machen die von einem Dichter uns vorgeführte Figur zu einer poetischen, sonst müsste man zugeben, dass die Studenten in Auerbachs Keller z. B. poetischere Erscheinungen wären als Faust und als Mephistopheles; sondern der geistige Gehalt in ureigenthümlicher Erscheinungsweise ist es, was den poetischen Werth der vorgeführten Figuren bedingt. Und wir werden sicher uns überzeugen, dass die Figuren, welche wir in dem zweiten Theile näher kennen lernen, — Figuren, die ihre welthistorische und im Bewusstsein aller Culturvölker festgestellte Bedeutung haben, — von Goethe in ihrer Eigenart mit einer poetischen Zaubergewalt hingestellt sind, wie sie nur den grössten Dichtern, welche die Menschheit aus sich hervorgebracht hat, eigen ist. Zum vorläufigen Beweise dieser Behauptung werfen wir noch einen Blick auf unsere Uebergangsscene, welche die anmuthige Elfenwelt uns vorführt. Wäre das blos Allegorie, nicht aber Poesie? Freilich leben wir in einer Zeit, in welcher der Geschmack der grossen

Menge von Afterpoeten auf gräuliche Irrwege verlockt ist, wo man sich hat weiss machen lassen: die Natur in ihrer äussersten Rohheit sei Poesie, überhaupt Vorwurf der Kunst, wo man etwa eine Hebe, die den Göttern bei ihrem Mahle Nektar kredenzt, für eine „blosse Allegorie", und dagegen einen Bauerjungen, der zuschaut, wie Schweine aus dem Troge fressen, für ein der Kunst würdiges Motiv ausgiebt. Doch bleiben wir bei Faust. Gewiss zeigt sich auch in der bekannten Scene In Auerbachs Keller die poetisch gestaltende Kraft unseres Dichters, aber dennoch offenbart sich diese Kraft höher, reiner, urlebendiger in der Elfenscene, welche das Naturleben in seiner tiefinnerlichsten Wahrheit, in seiner nicht nur zeitlichen, sondern ewigen Wirklichkeit, überzeugend uns vorführt, wenn auch — wie gar nicht anders möglich — in allegorischen Gestalten. Diese Scene selbst ist der unzweifelhafte Beweis dessen, was sie selbst als Resultat ausspricht:

Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.

Wer das Räthsel des Lebens lösen will, der muss die Welt nicht blos anschauen mit seinen Sinnen, denn diese sind begrenzt, während die Erkenntniss ins Unendliche geht, sondern er muss sie begreifen lernen als Abglanz, Widerschein eines ausser ihr stehenden alle Sinne überwältigenden Lichtes — dann stellt sich ihm die Welt als die nicht zeitliche, sondern als die ewige dar, und geht vor dem Auge seines Geistes auf in ihrer Bedeutung, und was sie bedeutet ist: Wahrheit und Wirklichkeit. Dieses Streben des Menschen nach Erkenntniss der Welt und seiner selbst als Weltbürger ist es, was der zweite Theil des Faust uns vorführt in der edelsten, vollgültigsten Poesie, die der Allegorie sich bedient als der Sprache, durch welche Geist zum Geiste redet um sich verständlich zu machen. Aber allerdings tritt dieses Streben, welches im directen Gegensatze steht zu den materiell-realistischen Anschauungen des ersten Theiles, zunächst auch nur als einseitiges und darum sein Ziel verfehlendes Streben im zweiten Theile auf, indem es von spirituell-idealistischen Anschauungen ausgeht. Oder mit anderen Worten: Bei der Klage Faust's über die zwei Seelen in seiner Brust (s. S. 58) hob ich hervor, dass Seele ebensowohl der Geist des Menschen genannt werde, welcher unter der Herrschaft des Leibes steht, wie der Geist des Menschen, welcher den Leib sich unterthänig macht, und dass demgemäss auch zwei Welten sich gegenüberstehen: die concrete

Sinnenwelt und die abstracte Gedankenwelt. Hat Faust im ersten Theile der concreten Sinnenwelt bei seinem Suchen nach Wahrheit sich hingegeben, so sucht er nunmehr im zweiten Theile die ersehnte Erkenntniss in der abstracten Gedankenwelt. Der eine Standpunkt ist so einseitig wie der andere, dort Carnalität, hier Spiritualität. Der zweite Theil müsste daher ebenso unbefriedigend enden wie der erste Theil, wenn es nicht zum Schlusse zu einer Versöhnung und Aufhebung des Gegensatzes beider Welten, beider Seelen in Faust käme. Die Verheissungen beider Standpunkte müssen sich erfüllen, d. h. die grosse Welt muss in der kleinen, die kleine in der grossen Welt ihre Verwirklichung finden. Der Dichter spricht, wie wir sehen werden, diese Versöhnung aus durch den Mund Faust's mit den Worten (Act V, V. 516 u. f.):

> Das ist der Weisheit letzter Schluss:
> Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
> Der täglich sie erobern muss.

---

27. Scene.

Kaiserliche Pfalz.

(Vers 116—452.)

Saal des Thrones. — Staatsrath in Erwartung des Kaisers.

Der nächste Auftritt, mit welchem, wenn wir die Elfenscene als Vorspiel fassen, der zweite Theil eigentlich erst beginnt, führt uns mitten hinein in die blendendste Erscheinung, welche aus dem grossen Weltleben hervorgegangen ist: zu dem Kaiser mit seinem ganzen Hofstaate. Dabei hat man nicht an ein Kaiserthum im modernen Sinne zu denken, an ein potenzirtes Königthum, wie man von einem Kaiser von Oesterreich, Russland und seit 1870 nun auch von einem Kaiser von Deutschland spricht. Das Kaiserthum im ältern Sinne ist historisch die glänzendste, aber innerlichst faule und verderbte Frucht, welche das alte so üppig aufgeschossene Culturleben hervorgebracht hat. Griechenthum und Römerthum, Hebräerthum und egyptisches Pharaonenthum haben schliesslich im Imperialismus und Cäsarismus sich concentrirt, und dieser hat, nachdem die in Sittenlosig-

keit zerbröckelnde alte Welt ihn nicht mehr zu tragen vermochte, nachdem rohe, aber noch urgesunde Germanen der Weltherrschaft in ungeordneter Weise sich bemächtigten, das reiche Erbe sich anmaassten, mit den verkommenden Ueberresten der alten Bevölkerungen sich vermischten — als das „Römische Kaiserthum deutscher Nation“ sich erhalten, um nach einer durch das Christenthum bewirkten Wiederbelebung und Erhebung im Verlaufe von Jahrhunderten mehr und mehr zu verkümmern, bis es endlich vom ersten Frühlingsturme einer neuen Zeit selbständiger, also freiheitlicher Entwickelung geistigen Wesens vom Baume des Lebens herabgeschüttelt ward und wie eine innerlichst ausgehöhlte Frucht, die nur noch aus dem letzten dürftigen Ueberreste einer glänzenden Schale bestand, zu Boden fiel. An dieses Römische Kaiserthum, auf das auch schon das Kneiplied in Auerbachs Keller sich bezog:

> Das liebe heil'ge Röm'sche Reich,
> Wie hälts nur noch zusammen —

haben wir beim Eintritte in die Kaiserliche Pfalz zu denken, an jenes Kaiserthum, welches seine hoffentlich letzte und verkommenste Erscheinung im Napoleonismus hatte, der nichts anderes als ein misslungener Versuch war, nachdem der letzte „Römische Kaiser deutscher Nation“ unrühmlich abgedankt hatte, noch einmal als einen Revenant aus dem Todtenreiche ein „Römisches Kaiserthum französischer Nation“ heraufzubeschwören. Wir haben es aber in unserer Tragödie mit dem „Römischen Kaiser deutscher Nation“ zu thun, nicht mit irgend einer bestimmten Person aus der geschichtlichen Reihenfolge dieser Kaiser, wohl aber mit einem Repräsentanten des, obschon noch in höchster scheinbarer Machtfülle sich darstellenden, doch innerlichst verwesten Cäsarenthums. Was ist Cäsar — Kaiser? Die in einer endlichen Persönlichkeit vorgestellte Weltherrschaft. Was die Welt wirklich beherrscht, das ist der Geist. Der erste Cäsar mag eine gewisse Berechtigung gehabt haben von sich zu behaupten: Ich bin der Polarstern Roms, d. h. der Punkt, um den die Weltherrschaft sich dreht, aber seine Nachfolger waren nicht Erben und Mehrer des Geistes, sondern Personen, die durch Willkür und Zufall zur Herrschaft gelangten, während der Geist in Wirklichkeit ganz andere Wege der Entwickelung einschlug, als die waren, auf welchen jene Persönlichkeiten sich bewegten. Es ist gewiss wahr, dass der Geist die Welt beherrscht, aber es ist nichts als Wahn und Lüge, wenn man

dem Geiste vorschreiben will, welcher Persönlichkeiten er sich bedienen soll als der Organe seiner Weltherrschaft. Da kommt es denn dahin, dass der, welcher nach solchem Wahne die Weltherrschaft ausübt, als eine klägliche Carikatur des in Wahrheit weltbeherrschenden Geistes sich ausnimmt. Solch eine Carikatur ist denn auch der Kaiser, den der Dichter uns vorführt. Er ist eben nicht die Sonne selbst, sondern ein Abglanz derselben, mitunter ein recht armseliger, aber doch ein Abglanz. Das innerlich schon der Fäulniss verfallene Cäsarenthum bringt auch an der glänzenden Oberfläche, durch die sich noch das bekundet, was es sein soll, aber nicht ist, Erscheinungen hervor, welche seine Krankhaftigkeit verrathen. So erscheinen der Astrolog und der Narr zu Seiten des Kaisers, jener (der Astrolog) als der fadenscheinige Repräsentant einer Geistigkeit, die nur als Anspruch existirt, dieser (der Hofnarr) als Repräsentant einer Unmittelbarkeit des Daseins, in welcher Spuren wirklicher Geistigkeit nur zufällig und willkürlich auftreten. An die Stelle des eben abhanden gekommenen Narren schmuggelt Mephistopheles sich ein mit einem Räthsel, dessen Lösung ebensowohl das Wort „Narr“, als das Wort „Teufel“ ist. Der Kaiser, eben kein Freund von Räthsellösungen, löst das aufgegebene Räthsel thatsächlich dadurch, dass er den Teufel zu seinem Narren ernennt und ihm aufgiebt an seiner Stelle — zu mehrer Bequemlichkeit — die vielen beschwerlichen Räthsel zu lösen, welche ihm, dem Kaiser, sein Staatsrath in lästiger Weise aufgiebt. Also die Narrheit soll regieren; an Stelle der Narrheit aber schmuggelt sich die Bosheit ein.

Im zweiten Theile tritt auffälliger als im ersten Theile hervor, dass Goethe häufig eigenthümlicher Redewendungen sich bedient, welche mehr an die Umgangsprache als an die Schriftsprache erinnern. So hier: Hier sind die Räthsel nicht am Orte, das ist die Sache dieser Herrn. Da löse du! das hört' ich gern. Das ist nicht Goethischer Dialect (wie wohl in den ersten Schriften unsers Dichters und in seinen Briefen vorkommt), sondern dient (echt dramatisch und überhaupt poetisch) zur Charakterisirung, Individualisirung Der Kaiser lässt sich im Denken und Sprechen bequem gehen, ist ans Befehlen und an entgegenkommenden Gehorsam gewöhnt, gemüthlich, wohlwollend, aber ungeduldig, wenig scrupulös in der Wahl der Mittel und kennt nur Ein Ziel: Vergnügen. Dieser Charakter spricht sich in der Form seiner Rede unmittelbar aus. — Der Dichter macht

dazu freilich seine Studien, aber nachforschen, wer von ihm hie und da als Modell benutzt worden, heisst nichtsnutziger Klatschsucht sich hingeben. —

Mephistopheles nimmt die ihm gewiesene Stellung ein, und der Staatsrath bringt seine Räthsel vor. Ehe wir diese etwas näher betrachten, wollen wir nicht unbemerkt lassen, dass in diesem Auftritte Mephistopheles ohne Faust erscheint, wie im vorhergehenden Faust ohne Mephistopheles sich zeigte. Während Faust unter der Heilkraft der Natur zu neuem Leben erwachte, bereitet Mephistopheles das Terrain vor, auf welchem bald nun auch der seiner verführerischen Leitung anvertraute Faust eine bedeutende Rolle spielen soll. Doch sehen wir uns die Räthsel an, mit denen der Staatsrath nicht umhin kann seinen kaiserlichen Herrn zu behelligen, welcher diese Räthsel widerwillig anhört, während er viel lieber den Lustbarkeiten eines Carnevals sich hingeben möchte mit seinem Hofstaate, den er zu seinem Vergnügen um sich versammelt hat. Aber der Staatsrath drängt sich ihm auf mit der Prätension der Noth, die der Kaiser trotz seiner Machtfülle nicht sich vom Leibe halten kann. Da zeigt sich schon, dass die ganze Erscheinung der Weltherrschaft ein leerer, nichtiger Schein ist. Der Weltbeherrscher muss, als einen Heiligenschein, der sein Haupt umgiebt, Gerechtigkeit üben, aber der Kanzler schildert uns, wie es im Reiche leider aussieht: Ungerechtigkeit an allen Orten und Enden, welcher der Kaiser nicht zu wehren vermag! Dem Kanzler folgt der Reichsheermeister mit seinen Klagen. Der Kaiser soll der Schirmherr des Reiches sein, aber Unfriede zerstört und verwüstet dasselbe, der Kaiser ist machtlos und seine Bundesgenossen kümmern sich nicht um ihn; die zum Herrschen berufenen Könige da draussen (nämlich draussen im Reiche) lassen all den Unfug geschehen, als ginge sie's gar nichts an. Der Schatzmeister klagt über die Unzuverlässigkeit aller Bundesgenossen und alles Besitzes, welche immer weiter um sich greift; jeder denkt nur an sich, nicht an den Nachbar, nicht an das Ganze, welches allüberall leer ausgeht und also aufhört ein Ganzes zu sein. Endlich der Marschalk, welchem die Sorge um den Hofstaat obliegt, klagt, dass es auch sogar ihm (— da zeigt sich was die Hauptsache ist —) zu fehlen anfange, der doch für die stets wachsenden Bedürfnisse der immer hungrigen und durstigen edlen Herren zu sorgen hat und daher trotz aller reichen Einkünfte des Kaisers auf Schuldenmachen ohne Ende (auf Anticipationen)

angewiesen ist. Vorgegessen Brod, das ist schliesslich die ganze Herrlichkeit des Kaiserthums, also ein Dasein ohne Berechtigung der Existenz, leerer, nichtiger Schein. Der Kaiser weiss bei solchen Klagen, die alle auf ein ungeheures Räthsel hinauslaufen, dessen Lösung ihm zugemuthet wird, keinen Rath, als die verzweifelte, sarkastische Frage an den, welchen er zum geheimsten und intimsten seiner Räthe creirt hat, an den zum Hofnarren ernannten Mephistopheles: weisst du nicht auch noch eine Noth? Mephistopheles ist aber der rechte Mann in solcher Noth: er schmeichelt und lügt und weiss Rath in seiner Art. Was dem Kaiser und dem Reiche fehlt ist nichts als — Geld; und Geld und Gold giebt es die Hülle und die Fülle, nämlich verborgene und unerhobene Schätze im Schoosse der Erde, welche begabten Mannes Natur- und Geisteskraft wohl herbeischaffen könne. Der begabte Mann, auf welchen Mephistopheles hier hindeutet, ist, wie sich bald bestätigen wird, niemand anderes als Faust, welchem die Wege zu bereiten Mephistopheles erschienen ist. Bei solchen Reden schöpft der fromme, d. h. kirchengläubige Kanzler Verdacht. Er will als Christ von Natur und Geist nichts hören: Natur ist Sünde, Geist ist Teufel, die den Zweifel erzeugen, welcher der Feind des Glaubens ist. Das Kaiserthum aber steht und fällt mit dem Glauben. Das Kaiserthum ist historisch entstanden aus der fatalistischen Zuversicht, mit welcher der erste Cäsar die Rettung der Römischen Weltherrschaft unternahm, Octavianus Augustus weiterführte, und deren Anerkennung von selbst zur Vergötterung der Imperatoren und Cäsaren wurde. Nachdem aus dem Pontifex Maximus Roms (das war der jedesmalige Kaiser) der Bischof Roms und schliesslich der Papst geworden war, spaltete sich das Cäsarenthum in die geistliche und weltliche Gewalt, Papst und Kaiser standen einander gegenüber, aber so, dass der Kaiser seine Berufung zur Weltherrschaft vom Träger der geistlichen Gewalt, vom Papst ableitete. Nicht auf Natur und Geist, sagt der Kanzler, stützt sich der Thron des Kaisers, sondern auf die Heiligen und die Ritter. Da den Heiligen gewiss der Gegensatz zur Sünde (der sündhaften Welt — der Natur) zugesprochen ist, so bleibt für die Ritter nichts als der Gegensatz zu Geist, und der Geist gilt als Teufel! Was aber die Schutzherrlichkeit der Heiligen und der Ritter für das Reich zu bedeuten habe, geht sogleich aus den folgenden Worten des Kanzlers hervor: sie nehmen Kirch' und Staat zum Lohne. Da bleibt denn für den

Kaiser soviel wie Nichts übrig. Der Kanzler protestirt schliesslich gegen Ketzer und Hexenmeister, welche der neue Narr, Mephistopheles, in den hohen Rath des Kaisers einzuschwärzen bemüht sei. Die Worte, welche Mephistopheles erwidert, sind gegen die Gelehrsamkeit gerichtet, welche an den bornirten Auslassungen des Kanzlers schuld sein soll. Aber was der Teufel sagt, ist wieder eitel Lüge, denn was er der Gelehrsamkeit nachsagt, ist zum Theil das gerade Gegentheil von dem, was der Gelehrsamkeit zum Vorwurfe gemacht werden könnte, theils ist es ein Vorwurf, der nicht die Gelehrsamkeit, sondern nur den Dünkel trifft, welcher freilich häufig seine Armseligkeit für Gelehrsamkeit ausgiebt, aber doch in Wahrheit nichts mit dieser gemein hat.

Der Kaiser ist weniger scrupulös als sein Kanzler, er verbietet sich die Fastenpredigten und verlangt: Es fehlt an Geld, nun gut, so schaff es denn! Der Teufel weist darauf hin, dass es gar nicht anders sein könne, als dass in den langen unruhigen Zeiten Geld und Geldeswerth in Menge vergraben sei, und da Grund und Boden dem Kaiser gehören, so sei dieser auch rechtmässiger Besitzer aller dieser vergrabenen Schätze. Mit Ausnahme des frommen Kanzlers lassen die Räthe des Kaisers wie dieser selbst sich von Mephistopheles verlocken, der zu seiner Bekräftigung nun auch noch den Astrologen nachplappern lässt, was er — der Teufel — ihm einflüstert. Der Astrolog, welcher zugleich als Alchymist sich geberdet. ist ein Lügner und Betrüger (ein Kalendermacher), ein Narr hinter der Maske des Weisen (ein Phantast), das Alterego des Teufels, ein Wunderthäter, welcher sich als Schelm (Gauch) entpuppt. Den Unsinn, welchen der Astrolog dem Mephistopheles nachschwatzt, sucht dieser als Tiefsinn einzuschwärzen, indem er auf den blödsinnigen Aberglauben hinweist, der im Volksmunde sich fortpflanzt, als Beweis, dass Alle das geheime Wirken der ewig waltenden Natur fühlen. Das Experiment gelingt, auch die erst Zweifelnden entschliessen sich zum Glauben, weil ihnen ihre eigene Gebrechlichkeit als Autorität angeführt wird. So trieben's von je und treiben's noch alle Lügner und Betrüger: aus dem Wahn und Vorurtheile der Menschen, welche für die Plagen, von denen sie heimgesucht sind, Erklärungen suchen und, da sie den Zusammenhang von Wirkung und Ursache nicht kennen, vom geheimen Wirken ewig waltender Natur faseln, bauen sie (— die Lügner und Betrüger —) ein Labyrinth, in welchem sie die Menschen nach

Belieben irre führen können. Das ganze Räsonement des Teufels läuft stets darauf hinaus: die lichtvolle Erkenntniss verächtlich zu machen und das Fischen im Trüben für höchste Weisheit auszugeben —

Am Tag erkennen, das sind Possen,
Im Finstern sind Mysterien zu Haus!

Man sieht, der Teufel ist ein Spiritist! Der Kaiser und das in unklarem Gemurmel sich aussprechende Hofgesinde durchschauen zwar das Gaukelspiel, was von Mephistopheles aufgeführt wird, lassen sich aber schliesslich doch bethören. Der Kaiser kann die Zeit nicht erwarten, wo die verborgenen Schätze, von denen Mephistopheles geschwatzt, in seine Gewalt kommen. Nur dadurch, dass Mephistopheles mit Hülfe des Astrologen die Gedanken des Kaisers wieder auf die Carnevals-Belustigungen lenkt, nach denen er begierig ist, und von denen die beschwerlichen Sorgen seiner Räthe ihn verdriesslich abgehalten haben, gewinnt Mephistopheles die nöthige Zeit um die weiteren Vorbereitungen zur Erfüllung seiner Versprechungen zu treffen. Bester Hoffnungen voll eilt der Kaiser den wilden Belustigungen des Carnevals entgegen. Nachdem er mit seinem ganzen Hofstaate sich entfernt, stellt Mephistopheles in einem kurzen Monolog eine erbauliche Betrachtung an: über die thörichten Menschen, welchen niemals einfällt, dass Glück und Verdienst sich gegenseitig bedingen, dass es ebensowenig unverdientes Glück, wie unglückliches Verdienst gebe. Wenn die Menschen auch den Stein der Weisen besässen (welcher Reichthum, Gesundheit und langes Leben, wo nicht gar Unsterblichkeit verleiht), sie wüssten nichts mit demselben anzufangen: Der Stein wäre wohl da — aber der Weise fehlte. Wenn der Teufel ein Selbstgespräch führt, so sagt auch er die Wahrheit, wenn auch nur subjectiv. Im Grunde ist, was der Teufel sagt, boshafter Hohn. „Der Stein der Weisen,“ auf welchen er den Kaiser und seinen Staatsrath hingewiesen, sind die im Boden verborgenen Schätze, — aber noch sind diese Schätze nicht erhoben, zum Glücke muss das Verdienst kommen, es fehlt noch der Weise, welcher diese Schätze hebt. Nun, der Teufel mit seiner Klugheit wird das demnächst besorgen, er wird sich das unsterbliche Verdienst der Erfindung des — Papiergeldes erwerben: der unverzinslichen Schatzanweisungen (Tresorscheine) auf einen Reichthum, der zwar noch nicht wirklich, aber doch möglich ist.

28. Scene.

(Vers 453—1374.)

Weitläufiger Saal mit Nebengemächern,

verziert und aufgeputzt zur Mummenschanz.

Wir treten mitten hinein in das Carneval am Kaiserhofe. Ein Herold steht bereit um zu erklären, was der Erklärung bedarf, und zuschauendes Publikum, zu welchem er spricht, muss auf wie vor der Bühne versammelt sein. Vor allem erklärt er die Bedeutung des Festes selbst. Wie man bei dem vom Dichter vorgeführten Kaiser nicht blos an einen allerhöchsten Fürsten und Herrn, an einen König über Könige zu denken hatte, so hat man hier nicht an ein Carneval zu denken, wie es als eine Volksbelustigung zur Erheiterung trüber Wintertage wohl hie und da in deutschen Landen, zum Theil in recht armseliger Weise, vorgekommen ist und noch vorkommt. Der Herold selbst sagt zu unserer Belehrung:

> Denkt nicht, ihr seid in deutschen Grenzen
> Von Teufels-, Narren- und Todtentänzen.

An diese erinnern die unter dem Namen Carneval in Deutschland ureigenthümlich gefeierten Volksfeste, die ihr Vorbild (oder phantastisches Idol) am Blocksbergfeste haben, an welches wir bei Betrachtung des ersten Theiles der Tragödie anstreiften. Diese urdeutschen Feste haben den düsteren Charakter, welcher wie der Natur so auch dem Volke in deutschen Landen eigen ist, sie sind mehr auf Abschreckung als auf Erheiterung angelegt. So am meisten die Todtentänze, welche alle Welt, die Menschen aller Stände und Gesellschaftskreise um sie zur Sittlichkeit anzuhalten an das Ende mit Schrecken erinnern, was allen Menschen ohne Ausnahme bevorsteht; dann die direct an die Walpurgisnachtscene auf dem Blocksberge sich anreihenden Teufelstänze, welche Laster und Sünde in ihrer abschreckenden Hässlichkeit und Widerwärtigkeit, wenn auch mit einem Anfluge von bestialer Lüsternheit vorführen. Die Narrentänze hatten eine vergnüglichere Seite, weil sie hinauslaufen auf eine Verspottung menschlicher Schwächen, socialer Gebrechen und aller Widersprüche in den Bestrebungen menschlichen Wesens, welches bald zur Götterhöhe hinauf sich schwingt, bald zur Thierheit herabsinkt. Dennoch hatten auch die Narrentänze eine tiefernste Seite, indem sie die Unzuläng-

lichkeit menschlichen Wesens ins Bewusstsein brachten. Daher hat auch alles das, was, gleichviel unter welchem Namen, als eine Fortsetzung des echt deutschen Narrentanzes betrachtet werden kann, alle Eulenspiegelei, einen düsteren Zug, welcher daran erinnert, dass die Eule von Alters her wie als melancholischer Vogel der Nacht, so auch als Sinnbild der Weisheit betrachtet wird. Das echte Carneval ist, wie der echte Kaiser, nicht deutschen, sondern italienischen, römischen Ursprungs. Der Herold sagt ausdrücklich, es sei ein heiteres Fest, was uns erwarte, nicht deutschen Ursprunges, sondern vom Kaiser über die Alpen herübergebracht bei Gelegenheit der Römerzüge, die er unternommen, um das Recht zur Macht zu erbitten — von wem sonst, als vom Römischen Pontifex Maximus, dessen heilige Sohlen zu küssen dem Kaiser zu seinem Rechte verhalf. Aus Rom hat der Kaiser für sich die Kaiserkrone und für alle seine Unterthanen die Narrenkappe geholt. Die Narrenkappe dient zum Verstecke der Weisheit, und darum weiss der weltgewandte Mann sie zu schätzen, denn die Welt ist ein Narrenhaus, in welchem der weise Mann verhöhnt, verfolgt, zum Märtyrer gemacht wird. Die Narrenkappe ist die Uniform der Weltbürger — wer sie zu tragen verschmäht, hat auch keinen Anspruch auf die Rechte eines Weltbürgers. Während beim echten Carneval die klugen, ja klügsten Leute die Narrenkappe nur vornehmen um sich zu verstecken, lassen bei dem, was in Deutschland für Carneval ausgegeben wird, die Leute der Narrheit freien Lauf. Sie scheinen nicht blos Narren, sie sind Narren, meist recht trübseliger Art. Das italienische, heitere Carneval läuft — wie das Römische Kaiserthum — auf eitel Schein hinaus.

Es liessen sich an die bedeutungschweren Worte des Herolds noch viele erbauliche Betrachtungen anknüpfen, aber in der Hauptsache würden sie für uns darauf hinauslaufen, dass schliesslich die ganze Welt gleich Narrenkappe und Kaiserkrone nichts als ein falscher trügerischer Schein sei, ohne Inhalt oder mit einem Inhalte, der durch sie nicht zur Erscheinung gebracht, sondern zur Unerkennbarkeit verhüllt werde. Diese Wahrheit zu versinnlichen dient das heitere Fest, welches nun vor uns aufgeführt wird, indem allerlei theils dem gewöhnlichen Menschentreiben, theils der Natur, theils der Phantasie entnommene Gestalten auftreten, aber alle mit der Prätension etwas anderes zu sein, als sie scheinen,

vielleicht auch gar nichts zu sein trotz des glänzendsten Scheins. Da treten Gärtnerinnen singend auf, welche sich für Florentinerinnen ausgeben. Sie bringen Blüten und Blumen, welche nirgends in einem Garten gewachsen, sondern aus allerlei bunten Schnitzeln und Flittern als täuschende Naturnachahmungen zusammengeflickt sind. Ja diese die Natur sogar überbietenden Blüten, Knospen, Zweige, Kränze und Sträusse sprechen sogar selbst zu uns in viel bedeutsamer und doch jedes Kernes von Wirklichkeit entbehrender Weise. Gärtner schliessen sich singend an und bringen Früchte, die den Gaumen zu täuschen bestimmt sind, wie jene Blumen die Augen. Alles dient zum Schmucke des Festes. Dann kommt eine Mutter mit ihrer alternden Tochter um einen Mann zu ergattern — am Narrenfeste. Sollte diese Frucht der Erziehung einer eitelen Mutter mehr Gehalt haben als jene Blüten und Früchte? Der Dichter deutet mehr an, als er poetisch auszuführen für gut befunden: Plaudernde Gespielinnen, haschende Fischer und Vogelsteller geben zu angenehmsten Dialogen Gelegenheit. Dazwischen kommen: Holzhauer, Pulcinelle, Parasiten, Trunkene, Naturdichter, Hof- und Rittersänger, Zärtliche, Enthusiasten, die einander nicht zu Worte kommen lassen im wirren Durcheinander. Nur dem und jenem nach Belieben verleiht der Dichter ein Wort, unter anderen auch dem Satiriker:

> Wisst ihr, was mich Poëten
> Erst recht erfreuen sollte?
> Dürft ich singen und reden,
> Was Niemand hören wollte.

Ein Dichter, der singt um nicht gehört zu werden — das ist doch leerer nichtiger Schein! Doch unser Dichter thut sich Gewalt an und äussert sich nur in Parenthese:

(Die Nacht- und Grabdichter lassen sich entschuldigen, weil sie soeben im interessantesten Gespräche mit einem frisch erstandenen Vampyren begrifen seien, woraus eine neue Dichtart sich vielleicht entwickeln könnte. Der Herold muss es gelten lassen und ruft indessen die griechische Mythologie hervor, die selbst in moderner Maske weder Charakter noch Gefälliges verliert.)

Da treten nun die dem klassischen Griechenthum entnommenen Repräsentantinnen der Anmuth, die Grazien, sprechend auf, offenbar im Gegensatze gegen die modern-abgeschmackten, vom Dichter abgelehnten Figuren der Vampyre.

Es folgen die Parzen und die Furien, aber in vertauschten Rollen, so zwar, dass aus den ernsten Parzen gefällige Lebensgefährtinnen und aus den Furien allzeit modernste liebreizende Geschöpfe werden, welche die Lebensqualen in gefälligsten Formen einschmeicheln. Betrachten wir die vorgeführten Furien etwas näher. Der Herold führt sie ein: Hübsch, wohlgestaltet, freundlich und jugendlich vermag Niemand zu errathen, wer sie sind; aber heute, wo jeder Narr seiner Mängel sich rühmt, werden sie selbst sich verrathen als Stadt- und Landplage. Das thun sie denn auch, aber die letzte der drei Furien fällt etwas aus der Rolle, der Scherz hat einen scharfbittern Beigeschmack gewonnen. — Der Herold entlässt die mythologischen Gestalten und führt andere herbei, die nicht ihresgleichen sind. Es tritt ein prachtvoll geschmückter Elephant ein, den eine zierliche Frau, die ihm im Nacken sitzt, mit leichtem Stäbchen leitet. Auf dem Rücken des Elephanten steht Frau Victoria in blendender Herrlichkeit, angekettet zu beiden Seiten dieses Triumphzuges wandeln zwei heterogene Frauenbilder: die Furcht und die Hoffnung.

Die Frau, welche das ungeschlachte, thurmbeladene und doch so prachtvoll ausstaffirte Thier leitet, ist die Klugheit. Die triumphirend einherziehende Victoria ist die Göttin aller Thätigkeiten — das Ganze eine Personification der gesammten industriellen Thätigkeit der Menschheit, welche dieser den Glanz ihres Daseins, alle Reichthümer, mit denen sie sich schmückt und das Leben ihrer würdig gestaltet, verdankt; Klugheit beherrscht diese Thätigkeit, geschickt ohne Gewaltsamkeit, und hält zwei der grössten Menschenfeinde in Gefangenschaft, welche das industrielle Treiben bald durch Uebertreibung, bald durch feige Zurückhaltung zu stören, ja zu zerstören drohen. Diese Feinde sind die Furcht und die Hoffnung. Wer mit einiger Aufmerksamkeit das Leben um sich her in der Gegenwart beobachtet hat, der kann die vorüberziehende Maskengruppe nicht verkennen und wird staunen, in wie zutreffender Weise der Dichter eine allerjüngste Phase in der Entwickelung unseres Culturlebens geschildert hat zu einer Zeit, in welcher kaum die ersten Anfänge derselben sichtbar geworden waren. Man denke nur an unser modernstes auf alle möglichen Thätigkeiten sich beziehendes Gründerthum, an die Actienunternehmungen, durch welche nur erst in unbestimmter Aussicht sich zeigende

Werthe als unausbleiblich vorausgesetzt, durch Promessen, d. h. glänzende Versprechungen schwarz auf weiss ausdrückende Papiere, dargestellt, und als wirklich vorhanden hinausgegeben, bald begierig gesucht, überschätzt und gekauft, bald dann wieder ängstlich aus der Hand gegeben und verächtlich verschleudert wurden. Da haben wir den Coloss, die Victoria mit Flügeln oben auf, Klugheit als Leiterin, so lange eben der Triumphzug noch währt und Furcht und Hoffnung gefesselt, Baisse und Hausse im Zaume gehalten werden. Der schmähsüchtige Neid bleibt aber niemals aus, wo Frau Victoria mit ihrem weissen Flügelpaare sich zeigt, und entfesselt, die beiden grössten Menschenfeinde Furcht und Hoffnung zum Verderben. Er fehlt auch unserer Gruppe nicht, der Dichter repräsentirt ihn durch Zoilo-Thersites. Wie Thersites in der Ilias über alles, was für gross, herrlich und edel galt, seine widerwärtige Galle ausschüttete, Zoilos später den grossen Sänger Homeros zu tadeln und zu verlästern wagte, so tritt uns in unserer Gruppe ein Zoilo-Thersites entgegen, welcher unter dem Schlage des Heroldstabes in ein bösartiges Ei sich wandelt, aus welchem beim Zerplatzen Otter und Fledermaus herauskriechen. Das ist das Ende der ganzen blendenden Erscheinung: die Otter, ein giftiges Geschöpf, das ohne Beine, im Staube kriechend auf der Erdoberfläche sich fortbewegt und die Fledermaus, die ohne Flügel flatternd durch die Luft sich bewegt und diese unsicher macht. Es ist die Gemeinheit der Gesinnung, welche sich anmasst ein Urtheil zu haben über jede glänzende Erscheinung, die ihr als solche verhasst ist, weil sie selbst hässlich und widerwärtig ist. Wer denkt dabei nicht unwillkürlich an die Pöbelhaftigkeit modernster, sich überhebender Socialdemokraten; aber der Dichter denkt bei seinem Zoilo-Thersites sicher auch an die scheelsüchtigen Kritikaster, die ihn, den Dichter, den Homer seiner Zeit, und seine Helden, zu denen Faust gehört, verlästern. Das gespenstische Gezücht ängstigt die Menge, auch ohne thatsächlich zu verletzen. Nun, wir haben's just erlebt, wo eine glänzende Erscheinung sich überbietenden, triumphirend einherstolzirenden industriellen Lebens vorübergezogen ist, verfolgt von dem hämischen Verläumdergeschrei eifersüchtigen Neides, solcher Kreaturen, die laufen möchten, aber nur kriechen, die zu fliegen versuchen, aber es nur zum Flattern bringen, da verbreitet sich in allem Volke, welches noch eben ganz staunende Bewunderung war, Angst

und Schrecken, und bei dem Ach und Krach, mit welchem die glänzende Erscheinung verpufft, vergeht allen der Spass und jeder fürchtet, dass da wo stolze Paläste zusammenstürzten, auch seine bescheidene, ja armselige Hütte zertrümmert werde. So kommt auch über alle Zuschauer unseres Maskenfestes, und wir selbst gehören auch zu diesen Zuschauern, ein beängstigendes Gefühl; was bisher heiterer, harmloser, nur leicht andeutender Scherz war, ist unvermerkt übergegangen in bittern verstimmenden Ernst, der, obschon er noch nicht herbe Wirklichkeit geworden, doch absichtlich der Freude am momentanen Dasein ein Ende macht. Sogar der Herold, dessen Beruf es ist allzeit und überall besonnen und verständig zu sein, fühlt sich angesteckt durch die allgemeine Beängstigung, die von den immer unheimlicher auftretenden Gestalten ausgeht. Solche unheimliche Gestalten drängen sich mehre ein, der Herold bekennt, dass er nicht sie begreife, darum begnügt er sich sie zu beschreiben. Ein prachtvolles Viergespann erscheint, unheimlich und unbegreiflich, weil es seinen Weg mitten durch die Menge nimmt, ohne sie zu theilen, ohne ein Gedränge zu verursachen, und weil es gleisst und glitzert ohne deutliche Gestaltung, und ungestüm, ungeladen und unangemeldet in den sorgfältig bewachten Bezirk hereindrängt. Dem welterfahrenen und allkundigen Herold schauderts. Das Viergespann leitet ein Knabe eben so sicher als übermüthig und er fordert den Herold auf ihn und seine Begleiter zu schildern und zu nennen, indem er sich selbst und sie, seine Begleiter, als Allegorien ausdrücklich bezeichnet. Auf diese Stelle pflegen die Tadler Goethes hinzuweisen, die Zoilo-Thersites-Kritiker, welche behaupten der zweite Theil des Faust enthalte Allegorie anstatt Poesie: „da hat es Goethe ja selber gesagt:

denn wir sind Allegorien.“

Nun der so spricht ist die personificirte Poesie und in demselben Athem sagt er: darum schildere und nenne uns, denn wenn du ein rechtschaffener Herold bist, musst du uns ja kennen. Goethe, wie man sieht, sagt dasselbe, was ich früher (s. S. 150) ausgesprochen habe: die Poesie bedient sich der Allegorie als Mittel zum Zwecke. Freilich also haben wir es hier mit Allegorien zu thun, aber nicht mit „blossen Allegorien“ wie die Kritikaster sagen. Wenn ein hübscher Backfisch in Tricot und seidenes Röckchen sich kleidet, Bogen und Köcher mit Pfeilen trägt und auf den

Maskenball geht um Amor zu sein, so ist das „blosse Allegorie“, die wohl auch etwas bedeutet, aber deren Bedeutung ganz ausser ihr selbst liegt. Der Herold weiss solche Bedeutungen leicht zu finden, wie er bewiesen hat, als er die Gärtnerinnen und die ihnen folgenden Masken alle zu deuten verstand. Diese Erscheinungen würden „blosse Allegorien“ sein, wenn nicht der Dichter ihnen Worte in den Mund gelegt hätte, die sie zu Trägern seiner Poesie machten, aber allerdings fallen bei ihnen noch Allegorie und Poesie auseinander. Erst bei der Erscheinung der Victoria auf dem Elephanten und dem Auftreten vollends des Zoilo-Thersites fing der Herold an zweifelhaft zu werden: die sind nicht eures Gleichen, sagte er zu den Masken; ihm bangt vor den dämonischen Erscheinungen, die sich da eindrängen, dämonische, weil sie nicht ihre Bedeutung blos ausser sich haben, sondern schon in sich tragen, wie der Zoilo-Thersites beweist, der sich in ein Ei verwandelt, aus welchem Otter und Fledermaus geboren werden. Aber als nun gar das wunderbare Viergespann auftritt, da schauderts dem Herold und sein Witz geht ihm aus; was da auftritt, das merkt er, giebt sich für Allegorie nur aus, ist aber mehr — was, weiss er nicht. Er kann es wohl beschreiben, aber das Räthsel nicht lösen: ein wunderlieblicher Knabe im phantastisch reichem Gewande als Rosselenker und auf dem Wagenthrone (dem Hauptsitze) eine durchaus königliche Gestalt. Der Knabe giebt dem verlegenen Herold selbst die Lösung, die er vergebens sucht: auf dem Wagen thront der Gott des Reichthums, Plutus, welcher auf den Wunsch des Kaisers komme, und er selbst, der Wagenlenker, ist die Poesie: der sich vollendende Poet, — der berechtigt ist, dem Plutus sich gleich zu schätzen. Soweit ist alles noch Allegorie, die der Herold wohl zu deuten verstünde, wenn ihm nicht ahnte, dass dahinter noch mehr, viel mehr stecke, als diese nur äusserliche Bedeutung. Es wird dieses, der hinter der Maske sich verbergende Inhalt, später mehr ins Bewusstsein treten; die Verwirrung des Heroldes und das Dämonisch-wunderbare der Erscheinung sollen uns wie den Herold anregen nach einer über die Allegorie hinausgehenden Deutung, nach einem das Wesen der Gestalten bildenden tiefen Inhalt zu suchen und uns auf die Lösung des Räthsels vorzubereiten. Für jetzt wollen auch wir uns nur an die Erscheinung selbst halten. Der Knabe „Lenker“, also der sich vollendende Poet, spendet

Schnippchen schlagend Kostbarkeiten aller Art, welche die haschende Menge als Schmuck hinnimmt, aber auch Flämmchen, von denen zu erwarten ist, ob sie zünden können. Aus dem Munde des beschreibenden Heroldes erfahren wir, dass alle die glänzenden Gaben in den Händen derer, die sie ergattern, sich in allerlei nichtsnutzige Dinge verwandeln, und der Knabe Lenker gesteht zur Menge gewendet, dass die Flammen, die er gespendet, nur hie und da auf einem Kopfe haften, selten emporflammen, kurze Zeit leuchten, meist rasch erlöschen. Wir erkennen wohl, dass die Flammen, welche der Poet um sich sprüht, um mit ihnen die Köpfe der Menge zu treffen, nichts anderes als Gedanken sind, und dass alle, welche von den Gaben der Poesie keinen weiteren Gebrauch zu machen verstehen, als um ihre eigene Armseligkeit aufzuputzen zur nur scheinbaren Bedeutsamkeit, die Erfahrung machen müssen, dass in ihren Händen diese Gaben zu nichtigem werthlosem Tand herabsinken. Der Knabe-Lenker erkennt aber auch an, dass der Schaale Wesen zu ergründen nicht Herolds Hofgeschäfte sind. Aber sollten auch wir nicht im Stande sein das Wesen zu ergründen, sollten nicht auf unserem Haupte die Flammen zünden, die da so reichlich umhergesprüht wurden? Warum nicht! wir brauchen nur einfach dem Dichter zu glauben, was er uns selbst mit allerklarsten Worten sagt: der Knabe Wagenlenker ist der sich vollendende Dichter, also — Goethe selbst, der sein Werk vor unseren Augen vollendet, den zweiten Theil, indem er — den Gott des Reichthums einführt, Plutus, der (wir werden die ausdrückliche Bestätigung gleich in der folgenden Scene erhalten) Niemand anders ist, als — Faust! Der Knabe-Lenker wendet sich an Plutus auf dem Wagenthrone: Wusst ich nicht auf kühnen Schwingen für dich die Palme zu erringen. Ist nicht diese Frage des Dichters des Faust eine berechtigte? und wenn Plutus-Faust darauf antwortet: Bist Geist von meinem Geiste — ist diese Antwort nicht berechtigt, hat nicht der Dichter des Faust in sich selbst alle die Kämpfe durchzumachen gehabt, die er seinen Helden durchmachen lässt? Würde das Auge die Sonne schauen, wenn es nicht selbst sonnenhaft wäre?

„Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?“

Aber ist nicht meine Behauptung, dass Goethe in dem Wagenlenker des Plutus selbst in die Tragödie mit seiner Person eintrete eine — recht abgeschmackte Behauptung? der „Greis Goethe“ und der „Knabe Wagenlenker“?! — Man muss wissen und bedenken, dass der Dichter das Privilegium ewiger Jugend hat. Mit der Jugend würde er auch die Poesie aufgeben. Goethe hat an beiden, an Poesie und Jugend, festgehalten bis an's Ende seines irdischen Daseins. Der Grund, wesshalb der Dichter jugendlich bleibt, ist, weil er sich mit dem Ewigen beschäftigt, welches selbst niemals altert, dem gegenüber alles Zeitliche nur die Bedeutung eines unvollkommenen Gleichnisses, eines seinen eigensten Inhalt nur in unzulänglichster Form ausdrückenden Symbols, höchstens einer — Allegorie hat.

Von den Hauptpersonen der vor unsern Augen stehenden Gruppe ab wird unsere Aufmerksamkeit jetzt noch auf eine bisher nicht hervorgetretene Nebenperson und einige bedeutungschwere Nebendinge hingelenkt. Das Viergespann besteht nicht aus gewöhnlichen Pferden, sondern aus Flügelrossen, die nachher geradezu als Drachen bezeichnet werden, mit Doppelflügelpaar, umschuppten feuerspeienden Rachen, die wie grimmig ungeschlacht sie auch aussehen, doch geschickt genug sind um eine mit Gold und Gut gefüllte Kiste auf einen Wink ihres Gebieters, des Plutus, vom Wagen herabzuheben und zu seinen Füssen niederzusetzen. Auf dem Wagen hintendrauf gekauzt (wie eine Eule, wie ein Kauz zusammengehuckt) entdecken die klatschsüchtigen Weiber, an denen es unter der zuschauenden Menge nicht fehlt, einen Hanswurst, einen vertrockneten Kerl, den wir leicht als den neuesten Hofnarren des Kaisers, als Mephistopheles erkennen mögen, wozu auch seine angenommene Leibesgestalt (— erst war's ein Wanst — nun ist's ein Spahn —) wohl passt und der endlich auch diesmal durch unanständiges Gebahren, wie wiederholt im ersten Theile, sich bemerklich und kenntlich macht. Tritt Faust als Gott des Reichthums auf, so stellt Mephistopheles den Geiz vor. Indem er sich die auf ihn neckend eindringenden Weiber vom Leibe hält, stellt er sich selbst vor mit satirischer Bosheit. Früher, als noch die Frau im Hause der Wirthschaft sich annahm, sagt er, sei auch er ein Weib gewesen und habe die Avaritia geheissen, und habe gespart und zusammengehalten am Herde und im Keller, seit aber nunmehr die Weiber verschwenderisch ge-

worden, Schulden machen und ihren Lüsten sich hingeben, da sei er dem Golde zu lieb ein Mann geworden und heisse nun der Geiz. Der Drache ist das Attribut des Geizes, und so finden die beleidigten Weiber, dass sich die Maske des Geizes vortrefflich zu den Drachen passe, welche das Viergespann bilden. Sie halten eben alles für einen blossen Maskenscherz: die Teufelsfratze für eine vorgenommene Gesichtsmaske, die Drachen für Gebilde aus Holz und Pappe. Aber sie müssen sich zu ihrem Entsetzen sogleich überzeugen, dass die Drachen doch wohl etwas mehr sind; dämonische Gewalten schrecken die Weiber zurück. Plutus verlässt den Wagen; die Drachen heben die Kiste, deren Wunder sich bald enthüllen sollen, herab; der Gott des Reichthums entlässt seinen Wagenlenker, die personificirte Poesie, in dessen eigenste Atmosphäre — die nicht hier am Kaiserhofe ist, nicht da wo: Papiergeld gemacht wird, wo fratzenhafte Gebilde undeutlich und verworren umdrängen — sondern dort ist, wo nur das Schöne und Gute gefällt. Der Reichthum entlässt die Poesie in die Einsamkeit um dort ihre Welt zu schaffen. Die Poesie erkennt ihre Verwandtschaft mit dem Reichthum an, sie spenden beide Fülle der Gaben zur Beseligung der Menschheit; — aber auch den Gegensatz, in dem Beide stehen, und der dem Menschen zur Wahl gegeben ist. Wer sich dem Reichthum ergiebt, der kann ein müssiges Leben führen; wer der Poesie sich ergiebt, hat immerdar zu thun. Aus der Einsamkeit des Dichters dringen dessen Thaten hinaus an die Oeffentlichkeit, sein Athem, der Hauch seines Mundes sind Schöpfungen; und Schöpfungen können nicht verborgen bleiben. So ist die Poesie, auch wenn sie in ihre eigenste Atmosphäre sich zurückzieht, immerdar im ihr selbst gefälligen Dienste des Reichthumes, welcher offenbar, d. h. scheinbar, die Welt beherrscht. Und der Reichthum gönnt der Poesie, wohl wissend was er an ihr hat, ihr Glück: die Einsamkeit, in der sie Welten schafft. Der Knabe Wagenlenker, der sich „vollendende Poet“, der den Faust als Gott des Reichthums an den Kaiserhof eingeführt hat auf den Wunsch des Kaisers, welcher nach dem Reichthum als den Erlöser aus alle den Beschwerlichkeiten seines erhabenen Amtes Begehr getragen hat, entfernt sich, wie er gekommen, also mit dem Viergespanne der Drachen. Plutus, der Geiz, und die Wunderkiste bleiben zurück. Plutus bedient sich des Heroldstabes als einer Wünschelruthe um die Wunderkiste aufzu-

sprengen. Was zeigt sich? — Ein glühender, brodelnder Kessel, in welchem goldener Schmuck aller Art sich schwellend bewegt und schmilzt. Es wallt von goldenem Blute bis zum Ueberlaufen. Goldenes Blut — das Gold zieht sich in Adern durchs Gestein wie Blut, zumal wenn es flüssig, wie hier, vorgestellt wird — wir werden später hören, wie Gnomen sich rühmen als Felschirurgen, welche die Berge schröpfen um ihnen Gold abzuzapfen, — wie von eben diesen Gnomen die Wunderkiste, mit der wir's zu thun haben, für eine Goldquelle ausgegeben wird, die hier zu Tage tritt. Das Gold verfehlt seine bekannte Zaubergewalt auf die zuschauende Menge nicht, die sich anschickt der lockenden Beute sich zu bemächtigen.. Der Herold strengt sich an die Menge zurückzuhalten, indem er sie erinnert, dass das alles ja nur ein Maskenscherz sei: Was soll euch Wahrheit; euch, die ihr nichts mit der Wahrheit anzufangen wüsstet und darum immer nur gierig nach dumpfem Wahne greifet. Aber eben, weil dies der Fall ist, vermag der Herold nicht die Menge im Zaume zu halten, er muss den Plutus zu Hilfe rufen. Vermummter Plutus, Maskenheld! redet er den an, der ihm helfen soll. Er weiss immer noch nicht, wer dieser Plutus eigentlich ist. Als er zuerst ihn beschrieb und auf Geheiss des Wagenlenkers ihn zu enträthseln unternahm, da sagte er: Als Herrscher scheint er mir bekannt. Der Herold hielt also den als Plutus Verkleideten für den Kaiser, und dafür hält er ihn auch jetzt noch, aber er irrte sich und irrt sich noch, obschon ihm der Wagenlenker damals gesagt: es ist einer, den der hohe Kaiser sehr wünsche, also nicht der Kaiser selbst. Der Kaiser soll ihm jetzt helfen das Volk aus dem Felde zu schlagen. Faust als Plutus bringt das mit seiner Gewalt als Magier zu Stande; nachdem er mit dem in die Glut getauchten und angeglühten Heroldstabe die Menge erschreckt und zurückgedrängt, zieht er ein magisches Band, einen Zauberkreis, den niemand ohne seine Erlaubniss zu übertreten vermag. Dabei erlaube ich mir die Bemerkung, dass ein solcher Zauberkreis ganz dieselbe Berechtigung hat, wie die Wirkungen der Magie im ersten Theile der Tragödie (die Geistererscheinungen, Mephistopheles als Pudel, die Hexenscene u. s. w.) und dass dabei nicht an irgend eine äusserliche Bedeutung zu denken ist wie, nach der Ansicht eines gelehrten Thebaners, an das „Band der Gesetze, welches durch

Androhung von Strafen die frevle Gier sich fremden Gutes zu bemächtigen in Schranken hält.“ Solche philisterhafte Gedanken bei poetischen Darstellungen als deren „Erklärung“ aufzutischen, das heisst Poesie zur „blossen Allegorie“ herabwürdigen; der Vorwurf trifft aber den Erklärer, nicht den Dichter. Allerdings, und darauf mag sich die gerügte Erklärung wohl stützen, legt der Dichter dem Plutus die Worte in den Mund: Gesetz ist mächtig, mächtiger ist die Noth. Aber aus dem Zusammenhange ergiebt sich, dass unter „Gesetz“ lediglich die Amtspflicht des Herolds zu verstehen ist, welche für die am Hoffeste Theilnehmenden Gesetz ist, und auf welche dieser (der Herold) sich beruft, indem er dem frech übermüthigen Gebahren des Mephistopheles in der Maske des Geizes, welcher sich an den ihn verspottenden Weibern in seiner Weise rächen will, entgegenzutreten sich anschickt, — und dass die „Noth“, von welcher Plutus sagt, dass sie mächtiger sei als das Gesetz, ein von ihm vorausgesehenes, weil veranstaltetes Ereigniss ist. Dies Ereigniss tritt unmittelbar nach den Worten des Plutus ein. Als ein wildes Heer, welches aber nichts weniger als eine Allegorie der „Revolution“ ist, wofür der eben zurecht gewiesene Erklärer es ansieht, dringt ein Maskenzug herein, der den grossen Pan mit seinem Gefolge von Faunen, Satyrn, Gnomen, Riesen und Nymphen, vorstellt. Plutus-Faust weiss recht gut, was nicht ein Jeder weiss, nicht der Herold und die Zuschauer, wer hinter dem grossen Pan steckt, nämlich der Kaiser, und hinter seinem Gefolge, nämlich des Kaisers Hofgesinde, — und darum öffnet er selbst um sie einzulassen den von ihm zur Zurückhaltung der Zuschauer-Menge gezogenen Zauberkreis. Den Kaiser und seinen Hofstaat für ein Revolutionsheer zu halten ist eine der tiefsinnigsten Leistungen, zu denen es vielgerühmte Interpreten des Faust glücklich gebracht haben. Wir erinnern uns, dass der Kaiser, als er den Thronsaal verliess, guter Hoffnung voll auf den ihm von seinem Hofnarren Mephistopheles in Aussicht gestellten Reichthum, der durch begabten Mann's Natur- und Geisteskraft zu Tage geschafft werden soll, dies mit den Worten that:

> Indessen feiern wir auf jeden Fall
> Nur lustiger das wilde Carneval!

Nun, das geschieht soeben: bei dem Wildgesang der zuschauenden Menge tritt roh und rauh das lustige Volk auf,

welches den Kaiser begleitet. Die Faunen, Satyrn, und Gnomen voran, d. h. die das rohe Naturleben repräsentirenden Feld- und Walddämonen, und die über und unterirdischen Bergdämonen, denen sich die riesigen, wilden Männer vom Harzgebirge, würdig anschliessen, (bekannt als Wappenschildhalter z. B. auf alten preussischen Thalern: nackte, bärtige Männer mit gewaltigem Baumstamme in der Hand und einem Gurt von Reisig um den Leib) — alles Phantasiegebilde, mit denen die mittelalterlichen Völker ebenso wie die antiken die Natur in ihrer grossartigen und wilden, aber doch gotterfüllten Rohheit belebt vorstellten. Die sonst gewöhnlich sehr ungeschlachten Naturwesen treten hier bei Hofe noch ganz manirlich auf. Die Faunen rühmen sich nur ihres bescheidenen Glücks bei den Frauen, die Satyrn preisen die wahre Freiheit, deren sie auf Bergeshöhen sich erfreuen, während das Menschenvolk, das in den dumpfen Thälern sich aufhält, meint: es lebte auch. Die Gnomen müssen gestehen, dass, indem sie Gold und Goldeswerth durch ihr emsiges Treiben aus Bergesadern zu Tage fördern, sie das Stehlen, Kuppeln und Morden unter den Menschen fördern und damit alle andern Laster, lehnen aber jede Verantwortlichkeit dafür von sich ab. Die phantastischen urwüchsigen Gestalten der wilden Männer endlich bilden die Leibwache des Pan, eine Leibwache, wie sie der Papst nicht hat. Dafür hat sie eben der Kaiser, der einzige Rivale des Papstes, welcher sich diesem mit seinem canonischen Rechte gegenüber auf das Naturrecht stützt, welches den Vorzug der Urwüchsigkeit hat. Umgeben von den die mild weibliche Seite des Naturlebens repräsentirenden Nymphen folgt endlich der Grosse Pan, der würdige Vertreter des natürlichen Welt-Alls, der gütige Gott, der will das alle Kreatur sich freue und sie behütet, für sie wacht, und der schlummernd Frieden ausbreitet rings um sich her in Mittagsglut, der aber auch, wenn er seine Stimme rufend erhebt, den Frieden verscheucht, Schrecken um sich her verbreitet — panischen Schrecken —, der die zur äussersten Wildheit aufgeregte Natur in ihrer unwiderstehlichen Gewalt darstellend alle Feinde in die Flucht schlägt zu seinem Ruhm und Triumphe. Pan ist der Kaiser, aber das weiss noch Niemand als Faust, die begleitenden Feld-, Wald und Berggötter und — wir! Dem grossen Pan naht eine Deputation der Gnomen, die ihm — (dem Kaiser) die goldschäumende Wunderkiste des Plutus als eine aus Berges-

adern sich ergiessende Goldquelle darstellen, die sie entdeckten, — eine Quelle, die das bisher unerreichbare bequem zu geben verspricht, wenn Er — der Kaiser, sie vollendend in seine Hut nimmt. Aus den Händen des Kaisers soll der Schatz genommen werden, welcher der ganzen Welt zu Gute kommt. — Wir erinnern uns dessen, was Mephistopheles im Thronsale vorgegaukelt hat von unterirdischen Schätzen, die von jeher und seit langer Zeit verscharrt und begraben im Schoosse der Erde liegen sollen, und die dem Kaiser als Landesherrn gehören, und wie diese Schätze zu heben und zum Heile, zur Rettung des Reiches nutzbar zu machen seien — und wir denken auch daran, was aus dem jetzt gleich folgenden vorausnehmend damals angekündigt wurde: Der Teufel wird die Hebung der im Boden verborgenen Schätze besorgen, er wird sich das unsterbliche Verdienst der Erfindung des Papiergeldes erwerben. (Vergl. S. 158) Nun der Augenblick, wo diese Hebung des Schatzes im Geiste des Mephistopheles erfolgt, ist eben der, welcher uns hier vorgeführt wird. Der Kaiser nolens volens im Dienste des ihn verführenden Teufels vollbringt die grosse That, er weiss selbst nicht wie. Wir erfahren, was geschieht, aus dem Munde des Herolds, der aufgefordert von Plutus-Faust berichtet das Gräuliche, was er in sein Protocoll einschreiben soll, damit feststehe was Welt und Nachwelt hartnäckig leugnen wird. Der Bericht des Herolds wird, weil ein wahrhaftiger Dichter es ist, der ihm die Verkündigung seiner Anschauung in den Mund legt, zur Prophetie. Damit wir merken sollen, wie's gemeint ist, lässt der Dichter den Herold seinen Bericht sprechen, indem er den von Plutus-Faust in der Hand gehaltenen Stab anfasst. So ergiesst sich durch den leitenden Stab das electrische Feuer der Magie, Poesie und Prophetie aus Faust's Seele in die Seele des Herolds. Was der Herold berichtet, geschieht: der Kaiser schaut in den brodelnden Goldquell, sein falscher Bart fällt ihm vom Angesicht in die Glut, fliegt brennend zurück, entzündet Kranz und Haupt und Brust, der Brand pflanzt sich fort, ein ganzer Maskenklump verbrennt, da kommt's zu Tage: der Kaiser ist's — der Kaiser brennt! und der Herold endet mit den prophetischen Worten:

> Ein Aschenhaufen einer Nacht
> Liegt morgen reiche Kaiserpracht.

Allen Propheten, auch dem Herold, geht es wie jener Pro-

phetin Kassandra, welcher Niemand Glauben schenkte. Die „Erklärer" des Faust wissen nicht, wie die Worte des Herold's zusammen hängen mit der gleich folgenden Scene, in welcher die Creirung des Papiergeldes als vollendete Thatsache vorgeführt wird. Aber wer wissen will, ob die Prophezeiung sich erfüllt hat — der sehe nur sich um in der Geschichte: wie und wo das „Römische Kaiserthum deutscher Nation" untergegangen ist, — es findet historisch ein verhängnissvoller Zusammenhang statt zwischen diesem untergegangenen Kaiserthume und dem — Papiergelde als Reichsvaluta. — — — In unserer Scene thut Faust-Plutus mit seiner magischen Gewalt der historischen Entwickelung noch Einhalt, er löscht den Brand und rettet den Kaiser — auf Zeit. Aber die Zeit erfüllt sich doch.

Ich hatte mir vorgenommen meine Leser mit überflüssigen Bemerkungen zu verschonen und mich auf das Geschwätz und Gezänk der Interpreten so wenig als möglich einzulassen. Leider ist das nicht ganz zu vermeiden, es muss Vorurtheilen entgegengetreten werden um richtiger Auffassung den Weg zu bereiten und wenigstens an einigen Beispielen muss nachgewiesen werden, auf welche Holz- und Irrwege man gelangt, wenn man Poesie nicht als das, was sie ist, auffasst, sondern etwa als Moral oder als Auskramung gelehrter Notizen; wenn man das Ewige mit zeitlichem Maasse auszumessen unternimmt und dabei kopfschüttelnd die Bemerkung macht, dass jenes immer als incommensurabel sich beweise, so also, dass der vielgepriesene Dichter eigentlich ein gar nicht löbliches, sondern ein ziemlich tadelnswerthes Elaborat geleistet habe, in welchem sich sogar einige arge Sprach- und Denkfehler nicht verkennen liessen; als z. B. eine fortwährende Vermengung von Vergangenheit und Zukunft in der nebelhaft nach beiden Richtungen verschwimmenden Gegenwart, und eine sich wiederholende Bezugnahme auf vorausgegangenes, welches vorzuführen der Dichter mit tadelnswerther Gedankenlosigkeit vergessen hat So z. B. hat es der Dichter nicht fertig gebracht, uns correct zu beschreiben, wie es bei der Contrasignatur des Kaisers unter die Geldscheine, welche, wie wir sehen werden, über Nacht fertig geworden sind, hergegangen ist: was doch ohne Zweifel bei der ganzen Angelegenheit das allerwichtigste gewesen wäre. — Nein, was für den Philister das Wichtigste, das ist für den Dichter das Nichtigste. Wir können uns darauf verlassen, dass die Creirung des Papiergeldes geschehen ist, so wie der Herold in

sein Protocoll geschrieben hat, obschon, wie der Dichter vorausgesehn und darum seinen Faust aussprechen lässt: Welt und Nachwelt es leugnen, und die übersichtigen Kritiker auch. Zum Ueberflusse wird es der Dichter, wie wir bald hören werden, noch ein zweitesmal bestätigend versichern, wann und wie die Creirung der Geldscheine, des Scheingeldes, erfolgt ist. Während die dramatische, d. h. zum Zusammenhange der Fabel des Stückes gehörige Bedeutung der geschilderten Scene, der ausbrechenden Feuersbrunst, von den Erklärern ganz übersehen wird, heben dieselben sehr geflissentlich hervor, dass ähnliche Berichte von Feuersbrünsten im Volksbuche Faust und in einem indischen Drama vorkommen, dass 1810 bei einem Ballfeste in Paris viele vornehme Personen verbrannten, endlich dass 1393 bei einem Maskenball am Hofe Königs Karl VI. in Paris Masken Feuer fingen und Personen verbrannten — was sollen alle diese Anführungen? Etwa beweisen, dass Goethes Phantasie durch solche Reminiscenzen angeregt worden sei? Nun das ist möglich, aber was trägt solcher Klatsch zur Erklärung des Stückes bei? Ich meine wirklich Goethe hat auch einmal einen schwarzen Pudel gesehn, und ist dadurch auf den Einfall gekommen den Mephistopheles in Gestalt eines schwarzen Pudels einzuführen. Heisst das einen Dichter erklären?

Noch erlaube ich mir, ehe wir das Maskenfest am Kaiserhofe verlassen, auf einen Umstand aufmerksam zu machen, aus dem man hat folgern wollen, ja beweisen, dass Goethe seinen Faust (II. Theil) nicht für die Aufführung geschrieben, sondern ein sogenanntes Lesedrama habe liefern wollen. Unter solch einem Lesedrama versteht man dann eine unvollkommene dramatische Dichtung, welche wegen ihrer Unvollkommenheit nicht bühnengerecht, nicht zur Aufführung geeignet sei. Die Unvollkommenheit soll darin liegen, dass die Dichtung nicht ausschliesslich Handlung darstelle, nicht rein dramatisch, sondern theilweise lyrisch, episch, didaktisch sei. Das ist ein durchaus barbarischer Standpunkt, auf dem man zu solchen Ansichten gelangt. Das Drama ist hervorgegangen aus der lyrischen Poesie (den Chorgesängen); um die Situation, durch welche der lyrische Erguss motivirt wird, zu schildern, stellte man zu den Sängern einen Erklärer, einen Erzähler; die Lebhaftigkeit der Erzählung, die den Gesängen sich unwillkürlich anschliessenden mimischen Bewegungen machten Sänger und Erzähler zu darstellenden, han-

delnden Personen, welche bald nicht blos Empfindungen mit ihren Motiven vorführten, sondern auch Reflectionen, Gedanken aussprachen und so gingen aus einander lyrische, epische und didaktische Poesie hervor, die sich durch die Lebhaftigkeit und kunstgerechte Entwickelung der Darstellung zur dramatischen Kunst zusammenschlossen, welche jenen Gattungen der Poesie nicht als eine vierte Gattung gegenüber steht, sondern sie alle umfasst, wie sie auch der musikalischen und mimisch-orchestischen Kunst nicht gegenüber steht, sondern sie einschliesst. Die Entartung der Kunst erst im durch Sittenlosigkeit verfallenden griechisch-römischen Alterthume, dann weiter im Mittelalter, hat die Trennung der ursprünglich zusammenwirkenden Kunstgattungen zu Wege gebracht, durch welche wir noch zu leiden haben. Und doch kann jeder fühlende und denkende Mensch der Bemerkung sich nicht entziehen, dass, wo irgend eine hinreissend schöne theatrale Leistung zu Stande kommt, diese da eintritt, wo die mit barbarischer Gewalt auseinandergerissenen Künste wieder einmal mehr oder weniger zusammenwirken. Ich will hier nur an Schiller erinnern, welchem ja Niemand mehr abzusprechen wagt, dass er ein dramatischer Dichter sei. Man denke an die ergreifendsten Stellen aus seinen Dramen, so wird man bald zugeben müssen, dass sie theils lyrische Poesie sind (z. B. „Eilende Wolken, Segler der Lüfte, wer mit euch wanderte, wer mit euch schiffte, grüsset mir freundlich mein Heimathland“), theils epische (z. B. die Erzählung vom Tode des jüngeren Piccolomini), theils didaktische (die herrlichen Chorgesänge der Braut von Messina). Und endlich in neuester Zeit haben wir erlebt, dass auch Dichtkunst, Musik und Orchestik (Tanzkunst) sich wieder die Hände gereicht haben zum gleichberechtigten Zusammenwirken in Richard Wagners Kunstschöpfungen, die allen Nergeleien der vulgären Kunstkritiker zum Trotze sich Bahn gebrochen haben durch die volkbezwingende Zaubergewalt wahrhaftiger dramatischer Kunst in ursprünglicher Vollkraft.

Man benutzt mit durchschlagendem Erfolge den Vorwand: „ist nur ein Lesedrama“, um alle wahre Poesie von der Bühne der Neuzeit fern zu halten. Nun ist allerdings gewiss, dass Goethe bei der Dichtung seines Faust an nichts weniger gedacht hat, als an theatrale Aufführung; er hat ihn nicht für die Bühne geschrieben. Aber nicht etwa im Gefühle der Unfähigkeit ein bühnengerechtes Werk liefern zu können, sondern im Bewusstsein der Unzulänglichkeit unserer Bühne

für Darstellung hoher Poesie. Wie wenig man Goethe verstanden hat, beweist in recht schlagender Weise die in neuester Zeit auf die Bühne gebrachte Verbalhornisirung des zweiten Theiles des Faust. Um diesen „bühnengerecht“ zu machen hat man z. B. das ganze Carneval am Kaiserhofe weggelassen — weil dasselbe nicht aufführbar, jedenfalls nicht bühnenwirksam wäre. Nun: Goethe hat gerade über dieses Maskenfest, in welchem ein gewisser Kunstkritiker nicht umhin kann „einen Compositionsfehler zu erblicken“, sich dahin ausgesprochen, dass es von ihm geradezu zur scenischen Aufführung bestimmt, für dieselbe ganz vorzüglich geeignet betrachtet worden. Man kann zugeben, dass viele Dramen, und so z. B. auch der Faust von Goethe, zur Aufführung nicht sich eignen, weil eben die gewöhnlichen Bedingungen, unter denen eine theatrale Darstellung zu geschehen hat, zu ihrer Wiedergabe nicht ausreichen, aber diese Dramen sind desswegen nicht über die Achseln anzusehen, während anderseits der künstlerische Werth eines Drama wesentlich dadurch bedingt ist, dass es auch beim blossen Lesen die beabsichtigte Wirkung nicht verfehle, nicht der Aufführung bedürfe um verständlich und wirksam zu sein. Aristoteles, der Vater der Dramaturgie, sagt in dieser Beziehung ausdrücklich, dass dasjenige was an einem Drama vor Augen gestellt wird (die ὄψις) das untergeordnetste am Drama ist, und dass ein gutes Drama auch beim blossen Lesen sich als solches bewähren müsse. Das ist freilich alles schnurstracks gegen die durch die vulgären Theaterrecensenten colportirten Ansichten. Nach diesen soll das, was auf der Bühne gesehen wird, bei weitem die Hauptsache sein, wogegen dem, was gehört und verstanden wird, eine nur nebensächliche Bedeutung zugeschrieben wird. Die Consequenzen dieser Ansicht haben zunächst zur Oper, in welcher der Text in Tönen untergeht, und zum Ballet, in welchem ein durch das Ohr zum Verstande sprechender Text ganz fallen gelassen ist, geführt. Im sogenannten recitirenden Drama aber haben sie die Poesie mehr und mehr verdrängt, oder doch deren Behandlung als Prosa zur Folge gehabt, und die Worte des Dichters nur noch gelten lassen als Begleitung von allerlei körperlichen Bewegungen der Personen, von Trachten, Modeausstellungen, Decorationen u. s. w., überhaupt von dem, was durch die Augen wahrgenommen wird. Auf diese Weise sind wir zu dem jämmerlichen Zustande der Bühne heruntergekommen, der sich in der Gegenwart

für dramatische Kunst ausgiebt. Eine Folge der geschilderten Entartung ist, dass die Bühnenschriftsteller der Neuzeit (welche ganz andere Leute sind als die dramatischen Dichter) viel weniger mit der Dichtkunst, als damit zu thun haben vorzuschreiben, was den Augen der Zuschauer von der Bühne aus vorgeführt werden soll. Die Vorschriften, welche sie in dieser Beziehung zu geben haben, schieben sie mit Hilfe von Parenthesen in den eigentlichen Text des Drama ein, und dieser wird erst verständlich, wenn man jene Parenthesen gehörig berücksichtigt. Die grossen dramatischen Dichter der Griechen wissen von diesen Parenthesen nichts; aber der aufmerksame Leser der uns erhaltenen griechischen Dramen vermisst diese Parenthesen und ihren Inhalt nicht, weil aus dem Dichtworte selbst lebendig alles heraustritt, was die Phantasie zum Verständnisse der Situation nöthig hat, und was also die scenische Kunst zur Anschauung zu bringen hat, um der Phantasie der grossen Menge der Zuhörer zu Hilfe zu kommen. Bei uns dagegen gehen die Leute ins Theater um vor Allem zu sehen und unarticulirte Laute zu hören, und die wenigen, denen noch daran liegt auch zu verstehen, was sie sehen und hören, nehmen sich ein Textbüchel mit um sich nothdürftig zurecht zu finden. Das nenne ich ein armseliges Bischen Kunstgenuss!

In der Benutzung des Herolds als des Interpreten des Mummenschanzes zeigt sich in auffälliger Weise, wie Goethe nach Art der grossen alten Dichter durch die Worte der Dichtung selbst die Phantasie der Zuhörer so anzuregen weiss, dass sie ebenso gut und besser sogar, als die scenische Darstellung vermag, die Handlung des Stückes in ihrer Entwickelung vorführt. Freilich bedient sich Goethe auch — und ich habe speciell die Aufmerksamkeit darauf hingelenkt — nach Art der modernen Bühnenschriftsteller der Parenthese, aber theils nur um pleonastisch kurz anzudeuten, was kommt, die Phantasie mit einigen Fingerzeigen vorzubereiten, den Leser auf den richtigen Standpunkt zu stellen, theils um auf mögliche, aber von ihm fallen gelassene, nur als Staffage benutzte Fort- und Ausführungen des poetisch Gegebenen hinzuweisen. Die eigentliche Beschreibung der Vorgänge auf der Bühne während des Festes aber legt er dem Herold als Festordner in den Mund. Bei einem Mummenschanz als Hoffest war der Herold mit seinem Stabe eine herkömmliche Person, welche nicht etwa ein integrirender Bestandtheil der Aufführung war, sondern ein im aller-

höchsten Auftrage Aufsicht führender Festordner, dem jeder Anwesende bei Gefahr der Ausweisung und Bestrafung unbedingt Folge zu leisten hatte. Bei jedem wirklichen Hoffeste regiert auch gegenwärtig noch der Hofmarschall mit seinem Stabe um Zucht und Ordnung zu halten. So hat sich auch unser Herold präsentirt. Man darf daher aus den Reden, die der Dichter dem Herold in den Mund gelegt hat, nicht etwa folgern, dass Goethe mit solcher Explication der Vorgänge auf der Bühne auf die theatrale Vorstellung seiner Dichtung Verzicht geleistet habe; — Goethe hat nur das Bewusstsein gehabt, dass der Dichter selbst besser weiss, was er will, als der Maschinenmeister und sogar als der Regisseur, — welche bei uns die Dramaturgen spielen. Wir dürfen auch nicht übersehen: der Mummenschanz wird nicht um seiner selbst willen vorgeführt, sondern als integrirender Theil der Tragödie, also dass der Herold-Hofmarschall zwar der Festordner des Mummenschanzes, aber eben als solcher auch eine Persona, eine Rolle der Tragödie ist. Und noch Eins wolle man erwägen: Es ist auch eine Unwahrheit, wenn man behauptet, was die Augen sehen, bedürfe einer Interpretation nicht; im Gegentheil: die Augen gehören dem Sinne des Menschen an, welcher den allermeisten und ärgsten Täuschungen ausgesetzt ist, und der daher am meisten der verständigen Leitung durch erklärende Rede bedarf.

---

29. Scene.

Lustgarten.

(Vers 1375—1560.)

Morgensonne. Der Kaiser, dessen Hofstaat, Männer und Frauen. Faust, Mephistopheles — beide knieen.

Am Morgen nach der wie von raschwechselnden Traumbildern bewegten und in wildem Schrecken, aber doch noch glücklich genug endenden Nacht, finden wir den Kaiser mit seinem Hofstaate, der aus Männern und Frauen besteht, im Lustgarten bei der kaiserlichen Pfalz wieder. Auch Faust und Mephistopheles sind gegenwärtig, aber nicht phantastisch irgend wie aufgeputzt, sondern im würdigen Gesellschaftskleide. Sie knieen vor

dem Kaiser, welchen Faust anredet: Verzeihst du, Herr, das Flammengaukelspiel? Also Faust bekennt sich als Anstifter und Leiter jenes gewagten Scherzes, bei welchem schliesslich der Kaiser in seiner Vermummung als der grosse Pan dringendster Gefahr ausgesetzt gewesen. Der Kaiser ist bei bestem Humor, die Geschichte hat ihn mehr amüsirt, als geängstet. Blasirte Naturen sind dankbar für starke Reize, welche sie aufrütteln. Er beschreibt mit Interesse seine Situation in dem Augenblicke, wo er in die von Glut und schmelzendem Gold erfüllte Wunderkiste des Plutus, des Gottes des Reichthumes, hineinschaute; ihm war, sagt er, zu Muthe, als ob er Pluto, der Gott und König der Unterwelt, wäre, jenes urewigen Schattenreiches, welches die christliche Phantasie zur mit Feuer erfüllten Hölle umgestaltet hat. Im unermesslichen, tief unten in Finsternissen sich verlierenden Raume sah der Römische Kaiser zwischen Flammensäulen herandrängende Völker, welche ihm, dem Weltbeherrscher, in gewohnter Weise ihre Huldigungen darbrachten. Schalkhaft setzt der Kaiser hinzu: in dem Höllenrachen, in welchen er hineingeschaut, habe er auch noch manch Einen aus seiner gewohnten Umgebung erkannt, und er sei sich so selbst als ein Fürst von Feuergeistern, von Salamandern, vorgekommen. Diese gute Laune benutzt Mephistopheles zu geschickter Schmeichelrede, indem er den Kaiser als allmächtig gebietenden Beherrscher aller Elemente, aus denen die Natur, das Weltall besteht, preist. Wie das Feuer dem Kaiser, wie er selbst erlebt, unterthänig sei, so gehorchen ihm ohne Zweifel auch das Wasser, die Luft und die Erde. Mephistopheles entrollt ein farbenreiches Bild von der Art, wie sich des Kaisers Majestät auch im Reiche des Wassers ausnehmen würde, wie auch da es ihm an einem huldigend ihn umgebenden Hofstaate nicht fehlen würde, und wie diesem Hofstaate auch das Lieblichste, schöne Frauen, nicht fern bleiben würden. Die Nereiden, die anmuthigen Frauen des Reiches der Wogen, würden ihn umgaukeln, neugierig, lüstern, klug, und die schönste unter ihnen, die Königin des Meeres, Thetis, um deren Hand einst Zeus und Poseidon sich beworben hatten, würde ihm, dem Kaiser, einem zweiten Peleus, (den sie bekanntlich zum Vater des grössten aller Helden, des Achilles, machte) sich in Liebe gesellen. So versteht Mephistopheles auch hier in der Seele des Kaisers die Flamme der Sinnlichkeit geschäftig anzublasen. Die

Römischen Kaiser waren gewöhnt, dass man sie vergötterte, bis ihnen das Christenthum, um Platz für den Papst zu gewinnen, eine etwas bescheidenere Stellung anwies, aber davon nimmt der Erzlügner und Schmeichler keine Notiz, er bleibt im zu seinem Zwecke besser verwendbaren Heidenthum, und meint dem Kaiser könne es auch auf dem Olymp, dem in die höchsten Regionen des Luftreiches emporragenden bekannten Göttersitze, an einem Platze nicht fehlen. Der wohlgelaunte Kaiser erlässt seinem geschickten Schmeichler die Schilderung des Luftreiches, wohin man, wie er scherzt, immer noch zeitig genug gelange, und Mephistopheles schliesst seinen Panegyricus mit der kurzen Hinweisung auf die Thatsache, dass ihm, dem Kaiser, welchem die Herrschaft auch in Feuer, Wasser, Luft gebühre, die Erde ohnehin bereits gehöre. Dem Kaiser hat die phantasievolle Ansprache des Mephistopheles wohlgefallen; er vergleicht ihn scherzhaft der redegewandten und unterhaltsamen Sultanin Scheherazade, welche in „Tausend und einer Nacht" ihre Märchen erzählt, und versichert ihn seiner höchsten Gnaden, indem er ihn nicht mehr nur als seinen Hofnarren behandelt, sondern als anregenden Gesellschafter in trüben Stunden der Misszufriedenheit mit der Alltäglichkeit. Nun treten eiligst die Grosswürdenträger des Reiches ein und verkünden frohe Botschaft. Der Marschalk meldet, dass alle Schulden bezahlt; der Heermeister, dass der Sold entrichtet, die Soldaten dienstwillig und guter Dinge sind. Bedächtiger und langsamer folgen Schatzmeister und Kanzler. Der Schatzmeister lehnt das Geschehene, welches so unerwartet Hilfe in Bedrängniss gebracht, als sein Werk ab, und weist auf Faust und Mephistopheles als Urheber hin. Gleich darauf erfahren wir aber, dass äusserlich der Schatzmeister und der Kanzler es gewesen sind, welche des Kaisers alles entscheidende Unterschrift eingeholt; wenn sie also das Werk ablehnen, so hat dies nur die Bedeutung, dass sie die Hände zu einer That geliehen, die von anderen ersonnen wurde und deren Sinn und Tragweite zu übersehen sie nicht vermochten. Der, wie wir wissen, früher so fromm bedenkliche Kanzler scheint durch den momentanen Erfolg des Geschehenen zu anderer Ueberzeugung gebracht, indem er aber eine Probe des über Nacht verfertigten Papiergeldes vorlegt, auch den wörtlichen Inhalt des Scheines vorliest, nennt er diesen doch ahnungvoll ein schicksalschweres Blatt. Der Kaiser hört, sieht, liest unter dem Blatte, welches

ein Pfandschein und Anweisung auf die im Reiche vergrabenen, noch ungehobenen Schätze ist, seinen Namenzug, und — erklärt in tiefster Empörung diese Unterschrift für freche Fälschung. Also der Kaiser selbst weiss nicht, dass er den Zettel unterschrieben hat, da ist es kein Wunder, wenn es die Erklärer auch nicht wissen! Indessen der Kaiser wird sogleich von seinem Schatzmeister belehrt und überzeugt, und das hätten die Erklärer nicht übersehen dürfen. Der Schatzmeister sagt zum Kaiser:

Erinnre dich! hast selbst es unterschrieben;
Erst heute Nacht. Du standst als grosser Pan,
Der Kanzler sprach mit uns zu dir heran:
„Gewähre dir das hohe Festvergnügen,
Des Volkes Heil mit wenig Federzügen."
Du zogst sie rein.

Daran ist nun nicht zu zweifeln und zu mäkeln, es geht daraus aber auch hervor, dass der Kanzler, der Schatzmeister und andere aus der nächsten Umgebung des Kaisers, jene Deputation der Gnomen bildete, welche den Kaiser zu der wunderbaren Goldquelle hinführte und dass bei den Worten der Gnomen:

Dies vermagst du zu vollenden,
Nimm es Herr in deine Hut!
Jeder Schatz in deinen Händen
Kommt der ganzen Welt zu Gut'.

die Unterzeichnung des Papiergeldes erfolgt ist. Wie konnte aber bei dieser Sachlage der Kaiser von dem Verbrechen der Fälschung seines Namenzuges sprechen? Nun, weil der Kaiser eben in wilder Laune für einen Maskenscherz gehalten, was nun als folgereichster Ernst sich darstellt. Freilich könnte das Verbrechen, wenn auch richtig wäre, dass der Kaiser Eine auf Tausend Kronen lautende Schatzanweisung eigenhändig unterschrieben, noch in der Vervielfältigung der Kassenscheine gesucht und gefunden werden. Aber der Erfolg rechtfertigt das gewagte Unternehmen. Der Kaiser widerspricht daher auch nicht der Erinnerung des Schatzmeisters, sondern — wundert sich nur, dass die Leute die Zettel für gutes Gold nehmen, — und lässt gern den unverhofften Credit, den er gefunden, gelten, der ihn in Stand setzt, Geld zu machen ohne Grenzen. Hat doch der Schatzmeister die beste Art gefunden dem Kaiser die Sache angenehm zu machen, indem er ihm sagt: der Anblick des kaiserlichen Namens auf den Schatzanweisungen mache Jeden, der ihn geniesse, so glücklich, dass dagegen das ganze Alphabet,

d. h. alles sonst geschriebene, gedruckte, gelesene, bedeutunglos erscheine. Nun wolle jeder unter diesem Zeichen (dem Namenzuge des Kaisers) selig werden, wie die Christen unter dem Zeichen des Kreuzes. Der Schwindel ist gelungen; wie vollständig, geht aus den weiteren Beschreibungen des Marschalks von der Aufnahme der Anweisungen im Volke und aus den Anpreisungen der Vortheile des Papiergeldes, welche Mephistopheles eifrig auseinandersetzt, hervor. Bemerkenswerth ist, dass der Marschalk nicht umhin kann einzugestehen, dass die Papierscheine freilich nur gegen Rabatt in Gold und Silber umgesetzt würden. Das ist der dunkle Punkt, aus welchem sich gelegentlich das Verderben entwickelt, der Schwindel zur tödtlichen Krankheit wird: Rabatt — Curs — Sinken bis zur Werthlosigkeit — Bankerott! Aber solche trübe Anwandlungen werden niedergehalten durch die Unermesslichkeit des vergrabenen Schatzes, welcher die Zettel garantirt. Faust weist darauf hin und meint: tief schauende Geister hätten zum Grenzenlosen auch ein grenzenloses Vertrauen. Das klingt recht tiefsinnig, ist aber doch eine Lüge, welche Mephistopheles (mit verstecktem Hohn) auf die Spitze treibt, indem er meint: man wisse doch, was solch ein Zettel werth sei — was man an ihm habe — nämlich weil es schwarz auf weiss zu lesen, während man mit Gold und Perlen erst markten und tauschen müsse, ehe man wisse, was sie werth seien. Nichts ist leichter als solch ein Papier zu amortisiren d. h. es unsterblich zu machen, indem man es in Gold umwandelt beim Wechsler, oder indem man nach Schätzen gräbt und den Fund verauctionirt. Da Jeder nur nach dem Papiere verlangt, für das man Gold und Kleinode aller Art haben kann, so ist für alle Zukunft in des Kaisers Landen gesorgt, es giebt Gold und Kleinode soviel als — Papier. Wir sehen da, wie gut der Teufel sich auf's Geschäft versteht; als ob er bei der Gegenwart in die Schule gegangen wäre, die soviel Uebung in der Kunst gemacht hat das geduldige Papier umzusetzen in Gold und Kleinode, zuletzt in alles, wonach das Herz begehrt. Der Teufel hat in seiner Art Recht: man weiss doch, was man hat an so einem Zettel, nämlich — man weiss Nichts und hat Nichts! Dem guten, aber willenschwachen Kaiser fehlt es durchaus nicht an Verstand. Er möchte dankbar für das Wohl des Reiches, das durch die Erfindung des Papiergeldes gefördert worden, einen Lohn gewähren, welcher ganz

dem Dienste, der ihm erwiesen, gleich wäre, und so ernennt er Faust und Mephistopheles zu Wächtern (Kustoden) des von ihnen gekannten Schatzes und zu des heiligen Römischen Reiches Schatzgräbern, die im Vereine mit dem Schatzmeister und seine Würden theilend mit Lust ihres Amtes pflegen sollen, durch welches Oberwelt und Unterwelt in Vereinigung glücklich zusammenwirken. Der Schatzmeister zieht mit seinem Collegen Faust ab. Der Kaiser beschenkt reichlich alle seine Hofleute mit dem neugeschaffenen Papiergelde, jedoch unter der Bedingung, dass jeder offen sage, wozu er das geschenkte Geld zu gebrauchen gedenke. Da kommt denn zu Tage, dass alle an Nichts als Nichtsnutzigkeiten denken, oder doch an nichts als Eigensucht. Der Kaiser überzeugt sich, dass das neue Geld auf moralischem Gebiete eine Wirkung hervorzubringen nicht geeignet ist — alle bleiben wie sie gewesen. Nur Einer nicht, der kommt zuletzt und unverhofft, der alte fette Narr, der von den Todten, zu denen man ihn geworfen, als er hinter der Schleppe des Kaisers zu Boden gestürzt war, auferstanden ist. Der Kaiser giebt auch ihm sein Theil von den Bankzetteln und meint: er wüsste schon, wie er sie brauchen werde — schlecht — vertrinken! Der Narr weiss, weil er ein Narr ist, nicht, was die Zettel, die ihm der Kaiser gegeben, zu bedeuten haben, der Teufel belehrt ihn: dafür kann man fressen und saufen; — der Narr fragt: auch kaufen? und als dies Mephistopheles spottend bejaht, zeigt der Narr, dass er, und Er ganz allein vom ganzen Hofgesinde des Kaisers, kein Narr ist, sondern klug — er geht fort mit dem Vorsatze sich nunmehr als Gutsbesitzer zur Ruh zu setzen. Wer mag da zweifeln, dass ein Narr Witz hat, — oft mehr als viele, die für weise gelten. So sagt das Sprüchwort — und Mephistopheles (solus — im Selbstgespräch, wo er, wie wir wissen, ausnahmsweise nicht lügt) auch. —

---

30. Scene.

Finstere Galerie.

(Vers 1561—1694.)

Nach Art der abrupten Scenirung des I. Theiles werden wir aus dem Lustgarten, den die Morgensonne erleuchtete,

in eine finstere Galerie versetzt, in welcher Faust und Mephistopheles zusammen auftreten. Derselbe Mephistopheles, welcher die letzten Worte der vorausgegangenen Scene sprach, beginnt die neue Scene. Wir werden also zwischen dieser und der vorausgegangenen Scene wenigstens eine längere Pause anzunehmen haben, die ja durch Verwandlung der Bühne ausgefüllt wird. Mephistopheles wundert sich, dass ihn Faust in diese düsteren Gänge ziehe, während er doch drinnen im bunten Hofgedränge Gelegenheit sich zu amüsiren habe. Faust lehnt solches Amüsement verächtlich ab und meint, Mephistopheles wisse recht gut, dass hinter diesen Hofbelustigungen nichts zu suchen und zu finden sei. Der Teufel suche ihm, meint er, zu entwischen, er aber werde gedrängt zu thun, zu handeln. Der Kaiser hat den Einfall gehabt das schönste Liebespaar, welches uralter Ueberlieferung nach die Erde je getragen hat, mit Augen leibhaft zu schauen: Helena und Paris. Faust hat versprochen dem Kaiser damit aufzuwarten, also muss es geschehen, der Teufel soll helfen. Vergebens weigert sich Mephistopheles; Faust meint sarkastisch: du selbst bist schuld; durch deine Künste hast du den Kaiser reich gemacht, nun sollen wir ihn amüsiren. Es ist darauf zu achten, dass Faust die Erfindung des Papiergeldes, die wir erlebt haben, von sich ablehnt, und dem Teufel sie zuschreibt, ihn für dieselbe verantwortlich macht. Mephistopheles sucht noch immer auszuweichen. Was Faust von ihm verlangt, schlägt nicht in sein Fach: es ist ein Unterschied zwischen Teufelsliebchen, mit denen Mephistopheles aufwarten könnte, und — Heroinen. Faust, der nach einer solchen — nach der Tochter des Zeus und der Leda verlangt — greift in ein fremdestes Bereich, in welchem der Teufel keine Gewalt hat. Mephistopheles sagt ausdrücklich: das Heidenvolk geht mich nichts an, das haust in seiner eigenen Hölle. Mephistopheles spricht da insofern ganz correct, als das griechische Heidenthum von ihm und seines Gleichen nichts wusste, und doch hat die christliche Kirche ihre Teufelslehre auf dem Wege zu Stande gebracht, dass sie mit den Göttern des Heidenthums die Hölle bevölkert hat, um sich bei den heidnischen Völkern einzuführen. Die abzuschaffenden Götter mussten doch irgendwo untergebracht werden, da sich die Phantasie des Volkes mit einer schlichten Negation seiner Götter und Götterkinder, der Heroen und Heroinen, nicht abfinden liess. So steht der Teufel in einer

bestimmten Beziehung und Verwandtschaft zu der antiken Götterwelt und Mephistopheles weiss daher, wenn er auch keine Gewalt über diese abgethane Welt hat, doch ein Mittel anzugeben ihr beizukommen. Dies Mittel ist der Gang zu den Müttern, welche in Einsamkeit da thronen, wie er sagt, wo es keinen Raum giebt und keine Zeit. Indem er dies ausspricht, verräth der Teufel, wie er versichert, ein höheres Geheimniss. Wir stehen da in der That vor einem Räthsel, von dem zu sprechen Verlegenheit ist. Die Gelehrten wissen mit diesen schauerlichen Müttern nichts anzufangen. Vielleicht gelingt es uns diese Mütter, vor denen auch Faust und Mephistopheles zurückschaudern, etwas näher kennen zu lernen, diese Mütter, welche die Menschen nicht kennen und die Teufel nicht gern nennen. Fürs erste aber wollen wir darauf achten, dass während Faust den Teufel für die Erfindung des Papiergeldes verantwortlich machte, nunmehr Mephistopheles ebenso bestimmt den Faust dafür verantwortlich macht, dass er es ist, welcher durch sein Verlangen Helena und Paris zur leibhaften Erscheinung zu bringen, Schuld ist, dass beide der „Mütter" bedürfen. Wer sind diese Mütter? Anstatt auf dem beliebten Wege nachzuforschen, wo und wie und wann der Dichter zu dieser oder jener Vorstellung gelangt sei, die er hernach in seiner Dichtung benutzt habe, wer ihm als Modell gedient zu den Kunstwerken, die er geschaffen, wollen wir bei unserer Nachforschung nach den Müttern uns lieber an das Nächstliegende halten, nämlich an das, was der Dichter selbst in seiner Dichtung über den uns beschäftigenden Gegenstand gesagt hat. Nun er sagt klar und deutlich: wenn Mephistopheles von den Müttern spreche, so entdecke, d. h. verrathe er ein höheres Geheimniss. Die Griechen aber hegten und pflegten ein „höheres Geheimniss", dessen Verrath bei Todesstrafe verboten war: die Mysterien. Die heiligsten Mysterien waren die der Demeter, die Eleusinischen Mysterien, und Demeter heisst auf deutsch wörtlich übersetzt: „Mutter Erde." An sie knüpfte sich eine uralte Sage, nach welcher die Demeter die Mutter der Persephone war, die der Hades (der Gott der Unterwelt) raubte und zu seiner Gattin machte. Dieselbe Demeter aber soll eine Tochter der Rhea sein, welche als die „Grosse Mutter aller Götter und Menschen" gepriesen wurde. Auch Demeter und ihre Tochter Persephone werden als die „grossen Göttinnen" bezeichnet, als die „Quellen alles Lebens und alles Todes."

Rhea (die Urquelle), Demeter (die Erde) und Persephone (die Todbringerin) wurden von den Griechen „Mütter“ genannt und als solche verehrt. Sie wurden in den Mysterien in eine nahe Beziehung zur Helena gesetzt, ferner zu den Rachegöttinnen, den Erinyen, und endlich auch zu der uralten Gottheit alles Zauber- und Hexentreibens, der Hekate. Wenn einer meiner Leser die nähere Bekanntschaft dieses ganzen unheimlichen aber tief bedeutungvollen Kreises von phantastischen Wesen machen will, so erlaube ich mir ihn auf meine Erklärung zur Oresteia des Aeschylos zu verweisen. Hier will ich nur noch an eine durchsichtigere Hinweisung auf die Urmütter erinnern, welche Aeschylos im Anfange der Eumeniden bringt, indem er die ersten Gottheiten, welche zu Delphoi geweissagt haben, namhaft macht. Sie waren: Ge (die Erde), Themis (das Naturgesetz) und Phoibe (das physische Licht), — also die Naturgewalten als Gottheiten vorgestellt. Um den Dichter zu verstehen, wie weit er ein Recht hat an uralte, einer längst vergangenen Zeit angehörige Vorstellungen unter dem Namen der „Mütter“ anzuknüpfen, brauchen wir uns auf sonstige mythologische Betrachtungen hier nicht weiter einzulassen. Es genügt, wenn wir wissen, dass die Mütter die als Gottheiten personificirten Naturmächte bedeuten, also die Mächte, auf welche alles Entstehen und alles Vergehen sich zurückführen lässt. Aber warum schaudert Faust bei dem Namen der „Mütter“ zusammen? Ich meine: weil das Wort an den geheimnissvollen Ursprung alles Daseins, auch des menschlichen, erinnert. Sinnen wir über unseren eigenen Ursprung nach, so verlieren wir uns in der That in ein Gebiet, wo jede Zeit und jeder Raum schlechthin aufhören. Ein Jahr vor unserer Geburt und tausend Jahre vor unserer Geburt, sind in der That ganz dasselbe für einen Jeden von uns, wir verlieren uns da rückblickend in's Nichts, und nicht anders ergeht es uns auch, wenn wir versuchen über den Tag unseres Todes uns hinaus zu versetzen. Alle Vorstellungen, die wir uns über Zukunft und Vergangenheit unseres eigenen Selbst machen mögen und die ausserhalb der kurzen Spanne von der Wiege bis zum Grabe liegen, sind kindisch und thöricht. Wir gelangen zu Nichts als zur Vorstellung eines Unbetretenen und nicht zu Betretenden, eines Unerbetenen und nicht zu Erbittenden, der absoluten Einsamkeit. Davor schaudert jeder denkende Menschengeist zusammen, und Faust auch. Indess

Faust setzt sich über diese Anwandelung einer rein menschlichen Empfindung hinweg mit einem Rückblick auf sein an Verzweiflungen so reiches vergangenes Leben. Er hat gelernt ans Leere sich zu gewöhnen, durch Widersprüche sich hindurch zu winden, Trost einzig und allein in der Einsamkeit zu suchen und zu finden, und um wenigstens Einen Gesellen zu haben, den Teufel aufzusuchen. Aber der Teufel macht ihn darauf aufmerksam, dass doch das absolute Nichts, auf das man gerathe, wenn man die Mütter aufsuche, noch viel öder und leerer sei als alles, was sonst der Mensch unter Einsamkeit sich vorstelle. Darauf erwiedert Faust:

> Du sprichst als erster aller Mystagogen,
> Die treue Neophyten je betrogen.

Und damit bestätigt der Dichter, dass wir bei der Vorstellung von den Müttern es mit den alten Mysterien zu thun haben, denn der Priester, welcher den Aufnahmesuchenden einführte, hiess der Mystagoge, und der, welcher die Weihen empfing, der Neophyt. Aber ein grosser Unterschied ist zwischen Mephistopheles und dem Mystagogen: während dieser vor den Geistesaugen des unwissenden Neophyten eine Welt aufthat, schickt Mephistopheles den Faust ins — Leere. Faust soll, wie er sagt, für den Teufel die Kastanien aus dem Feuer langen; aber er will die Mission auf sich nehmen in der Hoffnung im Nichts des Teufels das All zu finden. Dabei drängt sich die Frage auf: Warum kann der Teufel nicht selbst die Reise zu den Müttern, den Weg ins Absolut-Leere unternehmen? Nun wir haben ja den Teufel kennen gelernt als den Geist, der stets verneint: — im Leeren, im puren Nichts giebt es nichts, was zu verneinen wäre, also hat da der Teufel nichts zu thun. Für den Teufel ist Nichts zu finden, wo Nichts ist, — aber vielleicht für den Menschen, vielleicht ist Etwas, vielleicht Alles für ihn dort zu finden. Dass dem so sei, ist nicht nur Faust's, sondern der ganzen Menschheit uralte Hoffnung, die ausgesprochen ist in dem auch uralten Worte: „aus Nichts hat Gott die Welt geschaffen", und die sich in ihrer Lebendigkeit bezeugt in der Gedankenwelt, die der Mensch suchend nach Anfang und Ende seiner selbst aus Nichts hervorgebracht hat. Es ist in neuester Zeit Mode geworden von dieser Gedankenwelt mit einer echt mephistophelischen Geringschätzung zu sprechen — da aber zu dieser Gedankenwelt unter anderen auch die Mathematik

und die Lehre von den Gesetzen, nach denen die Naturerscheinungen erfolgen, gehört, so dürfte ihr denn doch wohl einige Bedeutung nicht abzusprechen sein; — und einige andere Erzeugnisse der schöpferischen Thätigkeit des Menschen, wie z. B. Goethes Faust, sind doch wohl anzuführen zum Beweise, dass sich aus Nichts Etwas machen lasse, wenn auch gewisse Leute nicht begreifen, wie das zugehe.

Mephistopheles giebt zu, dass Faust ihn durchschaue, und überreicht ihm einen Schlüssel, mit dessen Hilfe er den Weg zu den Müttern finden soll. Der Schlüssel ist kein gemeiner Schlüssel; als Faust ihn in die Hand nimmt, wird derselbe grösser und grösser, leuchtet und sprüht Funken, blitzt. In den Mysterien spielt der Schlüssel von Alters her eine Rolle, die sehr leicht zu erklären ist: er ist das Symbol des Verschliessens und Aufschliessens, des Räthselaufgebens und Räthsellösens, des Verbergens und des Aufsuchens des Verborgenen. Aber das Leuchten und Blitzen? Nun es genügt, dass der Schlüssel den Weg zeigen soll, er muss also wohl im Finstern leuchten. Man kann aber freilich mit gutem Grunde auch an anderes denken, nämlich an das elektrische Licht, welches aus jedem spitzen Körper ausströmt, wenn man sich einem Herde der Elektricität nähert. Helena, die von Faust aufgesucht werden soll mit Hilfe des Schlüssels, steht zur Elektricität in einer sehr nahen Beziehung, von welcher die Mysterien Kunde geben (wie ich in meinem Commentar zur Oresteia gezeigt habe), und Goethe, wie wir später sehen werden, weiss von dieser Beziehung. Aber für jetzt will ich mit dieser Andeutung mich begnügen, damit ich nicht auch als ein betrügerischer Mystagoge verschrieen werde. Es genügt die Thatsache, dass der magische Schlüssel leuchtet um Faust den Weg zu zeigen. Aber freilich: der Schlüssel hat für Faust noch einen anderen Zweck: dieser soll sich mit Hilfe des Schlüssels die Gespenster vom Leibe halten, die ihm erscheinen werden, — und das erinnert wieder an die Elektricität, welche die Eigenthümlichkeit hat, dass sie ebensowohl abstossend als anziehend wirkt. Und da der Schlüssel auch dazu dienen soll einen glühenden Dreifuss anzuziehen bei der Berührung, so werden wir auch sogleich wie an die elektrische Abstossung, so auch an die elektrische Anziehung erinnert. Und damit endlich nichts fehle, was der wunderbaren Erscheinung der Elektricität eigenthümlich

ist, so sagt Faust, jetzt in dem Augenblicke, wo er bei Ergreifung des Schlüssels zu den „Müttern“ in eine bestimmte Beziehung tritt: es treffe ihn das Wort wie ein Schlag! Vergebens sucht ihn Mephistopheles äusserlich zu beruhigen; Faust will von solcher Ruhe (— der Ruhe der Erstarrung, des Todes —) nichts wissen, und spricht die Ueberzeugung aus, dass die Menschheit gerade in der Empfindung des Schauders, welche den Menschen überkomme, so oft er dem Ungeheuren, dem über seine eigene Kraft herausragenden, begegne, sich von ihm ergriffen, also abhängig fühle, sein bestes Theil besitze, nämlich eine Bürgschaft unsterblichen Lebens, denn das Todte wird von keinem Gefühle des Schauderns bei der Begegnung mit einem Grössern, Uebermächtigen ergriffen, und wenn der Mensch zusammenschauert bei der Begegnung mit einer geistigen Macht, so wird er dadurch seiner selbst als geistigen Wesens sich bewusst, denn der Geist imponirt nur dem Geiste. Der Stein schaudert nicht vor dem Felsen und nicht vor dem Menschen, weil er todt ist, weil er selbst kein geistiges Wesen ist. Wie Mephistopheles dem Faust das Gefühl, in welchem sein unsterbliches geistiges Wesen sich unmittelbar lebendig beweist, ausreden möchte, so stumpft das Weltleben dieses selbe Gefühl immer mehr ab (vertheuert dasselbe, wie der Dichter sich ausdrückt, d. h. lässt es immer seltener und schwächer zur Erscheinung kommen), indem es den Menschen an das Ungeheure gewöhnt und ihn für geistiges Wesen gleichgültig macht durch sinnliche Erregung. Die Reise, welche Faust antreten soll um die „Mütter“ aufzusuchen, bezeichnet Mephistopheles als ein Versinken, welches man ebensogut als Steigen bezeichnen könne; es ist also eine Bewegung hin zu dem gesuchten Orte, an welchem es kein Oben und kein Unten giebt — zum Raumlosen. Mephistopheles sagt:

> Versinke denn! Ich könnt' auch sagen: steige!
> 's ist einerlei. Entfliehe dem Entstandnen
> In der Gebilde losgebundne Räume;
> Ergötze dich am längst nicht mehr Vorhandnen.

Das giebt keinen Sinn, der Reim lässt erkennen, dass man statt „Räume“ — „Reiche“ zu lesen hat. Dann bedeutet's: „Fliehe aus der Welt des Entstandenen in die losgebundenen, d. h. zusammenhanglosen Reiche der Gebilde, die noch nicht entstanden sind, oder die längst nicht mehr vorhanden sind.“ Was entsteht, tritt ein in die zusammen-

hängende Reihe der Wesen, von denen eins aus dem andern hervorgeht, jedes einzelne von der Gesammtheit aller übrigen bedingt wird; — was vergeht, wird ausgestrichen aus der Reihe der Wesen, fällt heraus aus dem Zusammenhange, den wir Welt nennen. Der Dichter sagt beschreibend weiter und erklärt damit, was er zuvor mit dem losgebunden gemeint hat: Wie Wolkenzüge schlingt sich das Getreibe. Wenn der Mensch aus der ihn umgebenden Gegenwart sich hinausversetzt in eine Welt, die ganz nur Vergangenheit und Zukunft ist, so wirren die Gestalten durcheinander wie Wolkengebilde, die nur einen scheinbaren, momentan vorübergehenden, immer im Wandel begriffenen, unwirklichen Zusammenhang haben. Und wenn dann Mephistopheles diesem Bilde der sich verschlingenden Wolkenzüge den Rath anschliesst, Faust solle mit Hilfe des ihm übergebenen, leuchtenden, blitzenden Schlüssels die Wolkengebilde sich vom Leibe halten, so wird der Kundige an Franklin's Blitzableiter erinnert, der durch Spitzenwirkung, wie man sagt, durch Ausströmen der Elektricität, der leuchtenden Blitzmaterie, das mit ihm bewaffnete Gebäude vor dem Verderben, mit welchem die mit Elektricität geladenen Wolken es bedrohen, beschützt. Faust hingerissen, begeistert von der Grösse der ihm gestellten Aufgabe, giebt sich derselben im Geiste schon hin, so dass die weiteren Schilderungen des Mephistopheles die Bedeutung eines bereits eingetretenen Ereignisses annehmen, als eine Vision sich darstellen, in welcher Zukünftiges als vollgültige Gegenwart erscheint. Im allertiefsten Grunde, zu dem man gleichviel ob nieder- oder emporsteigend gelangt, d. h. im Weltmittelpunkte, steht ein glühender Dreifuss, bei dessen Scheine die Mütter sich zeigen: sitzend, stehend, wandelnd, wie sich's fügt. Von ihnen, von ihrem ewigen, also geistigen Wesen aus als ewige Unterhaltung geht alle Erscheinung und alle Wandelung aus, die in ihrem scheinbaren, in der Zeit vorübergehenden Auftreten das ausmachen, was wir Menschen die Welt nennen. Um die Mütter schweben Bilder, die Schattenbilder aller Creaturen, aller vergangenen und aller zukünftigen Geschöpfe. Die Mütter sehen den Faust nicht, weil er ein Mensch von Fleisch und Bein ist und sie nur Schatten sehen. Was soll das heissen? Nun, es ist offenbar eine Kosmogonie, eine Vorstellung von dem Ursprunge und der ewigen Bedeutung des Weltganzen in allen seinen Theilen. Der mit sich selbst sich beschäftigende raum- und zeitlose Geist bringt aus sich selbst, etwa wie der Mensch im

Traume, Gestalten hervor, welche als Offenbarungen des mit sich selbst beschäftigten Geistes gleich diesem ein ewiges Dasein haben, aber in ihrer vorübergehenden Erscheinung, d. h. im Entstehen und Vergehen, nichtig, bedeutunglos für den Geist sind. Daher sind alle Gebilde der Welt als einer zeitlichen für den Geist nicht da, er schaut sie nicht, aber ihre Schatten (Schemen) schaut er; d. h. da der Schatten, der durch Körper erzeugte Mangel an Licht ist, so ist die zeitliche Welt für den Geist nur zu erkennen aus dem Mangel an Licht, aus dem Widerspruche, in welchem sie zu ihm, dem Geiste steht. Der glühende Dreifuss erinnert an den Dreifuss, der über dem (bis zum unermesslichen Abgrunde hinabreichenden) Erdschlunde zu Delphoi stand und auf welchem die wahrsagende Priesterin ihren Platz hatte. Glühend freilich war der Dreifuss im Delphischen Tempel nicht; aber dass der Dreifuss glüht, bei dessen Scheine man die Mütter erblickt, stimmt mit den anderweiten Beziehungen auf elektrische Licht- und Feuererscheinungen überein, denen wir im Kreise der Vorstellungen von den Müttern schon begegnet sind. Dreifüsse dienen auch als Träger für Opferschalen und als solche soll der Dreifuss aus der Region der Mütter von Faust benutzt werden, sobald er ihn mit Hilfe des Schlüssels an die Erdoberfläche heraufgebracht haben wird. Faust hat nur nöthig die Namen des Helden (Paris) und der Heldin (Helena) zu nennen und nach magischem Behandeln (— nach dem Hocuspocus des Magiers —) zu bewirken, dass der aus der Opferschale aufsteigende Weihrauchnebel in Götter sich verwandele. Heroen und Heroinen sind Götterkinder und geniessen selbst göttliche Ehre, wie denn namentlich von Helena ausdrücklich überliefert wird, dass sie als Göttin geehrt worden sei. Der Weisung des Mephistopheles nachkommend versinkt Faust, und Mephistopheles ruft ihm die theilnehmende Bemerkung nach: Ich bin neugierig, ob er wiederkommt! Das lässt, da es solo gesprochen wird, erkennen, dass Mephistopheles in den Regionen, in welche er Faust geschickt, in der That nicht recht zu Hause ist. Und dies erklärt denn auch weiter das mystische Helldunkel, welches unstreitig auf der ganzen Scene lagert. Der Dichter hat sich desselben ohne Zweifel ganz absichtlich bedient, weil es sich um Gegenstände höchst tiefsinniger Art handelt, bei deren Betrachtung aller Verstand sich als unzulänglich beweist; darum ist es aber auch unpassend nach Deutungen zu suchen, welche über die Andeutungen, die der Dichter giebt, hinaus-

gehen. Der Dichter stellt die ganze Scene in Parallele zu der Scene in der Hexenküche des ersten Theiles, indem er dem Faust Mephistopheles gegenüber die Worte in den Mund legt: Hier wittert's nach der Hexenküche (wo ihm Helena's Bild zuerst erschienen war, s. S. 89). Anderseits fühlt sich aber Faust auch an die tiefsinnigste Scene des ersten Theiles, an seinen Aufenthalt in der Einsamkeit, in der Wildniss, in Wald und Höhle, die er aufgesucht hatte um der Welt der Lüge und des Widerspruches zu entgehen, erinnert. Und hiermit stimmt ganz überein, dass wie im ersten Theile die Scene in der Hexenküche aus dem ersten Auftritte in der kleinen Welt, nämlich aus dem Aufenthalte Faust's in Auerbach's Keller, überführt in die weitere Entwickelung dieser kleinen Welt, so die uns jetzt beschäftigende Scene, die mit dem, was unmittelbar sich an sie anschliesst, überleitet vom Kaiserhofe, der noch mit einem täuschenden Scheine gemeiner Wirklichkeit behaftet ist, in die rein phantastische Welt, die im zweiten Acte und weiterhin vor unseren Augen sich aufthun wird.

---

31. Scene.

Hellerleuchtete Säle.

(Vers 1695—1764.)

Kaiser und Fürsten. Hof in Bewegung.

Von Kaiser und Fürsten bekommen wir nichts zu sehen, während die Hofleute sich versammeln, kommen um zu gehen, in Erwartung eines Schauspieles, zu dem sie geladen sind; wir erfahren vom Kaiser nur dass er will und befiehlt, die versprochene Geisterscene solle aufgeführt werden. Im Vordergrunde drängen sich zur heiteren Illustration des Hoflebens Damen um Mephistopheles, um ihn, den Magier, als Wunderdoctor zu utilisiren. Er giebt sich gern dazu her, befindet er sich doch in seinem eigensten Elemente — der Lüge. Je mehr er flunkert, desto mehr drängen sie. Auch ein verliebter Page bittet seiner Noth abzuhelfen, und der Teufel hat auch für ihn ein probates Mittel, indem er in der Bedrängniss von allen Seiten zu dem (für ihn) schlechtesten Behelf greift, nämlich indem er ausnahmsweise Wahrheit

sagt. Da kommt ihm zu Hilfe, dass der Hof — Kaiser und Fürsten selbstverständlich voran, — im höfischgeordneten Zuge zu dem weiten Rittersaale sich begiebt, als dem passendsten Orte zu der Aufführung der Geisterscene, die zur Unterhaltung des Gnädigsten vor sich gehen soll.

---

32. Scene.

Rittersaal.

(Vers 1765—1953.)

Dämmernde Beleuchtung.
Kaiser und Hof sind eingezogen.

Der Herold soll seines Amtes walten als vorbereitend erklärender Prologus der erwarteten Aufführung (wie beim Mummenschanz), ist aber in grosser Verlegenheit, wie das geschehen soll, weil sein altes Geschäft ihm durch das geheimnissvolle Walten der Geister verkümmert wird. Was soll ein verständiger Mensch dazu sagen? Er kann nichts, als seine eigenste Verlegenheit schildern, nachdem die allerhöchsten, höchsten und hohen Herrschaften, ja alles Hofgesinde mit seinen obligaten Passionen Platz genommen haben, was kann er da sagen, als das eine, was er von der ganzen Begebenheit versteht: Wir sind bereit, die Geister mögen kommen! Und sein Heroldsruf wird von Posaunenschall verkündigt.

An Stelle des Herolds spricht der Astrolog, dessen intime Beziehungen zu Mephistopheles wir schon kennen gelernt haben (s. S. 157). Er besteigt das Proscenium um das aufzuführende Stück zu erklären; gleichzeitig zeigt sich (für uns, weniger für den Kaiser und seinen Hof) Mephistopheles aus dem Soufleurloche (der Schaubühne, auf der das Stück im Stücke gegeben werden soll) auftauchend. Der Teufel, sagt er, versteht sich auf das Einblasen, und setzt sich in Rapport zu dem Astrologen, der sich aufs Horchen und Nachplappern versteht. Und so spricht denn der Astrolog, was Mephistopheles ihm zuflüstert, indem er die gewichtige, in der Welt so oft mit Andacht aufgenommene Mahnung: bindet die Vernunft, lasset freien Lauf der Phantasie, sehet was ihr begehret, und glaubet das Unmögliche. Die Geisterscene

beginnt: Der Astrolog fährt fort zu beschreiben, dazwischen streuen sich allerlei Bemerkungen buntester Art, wie sie Hofleute einander wohl in die Ohren flüstern, auch Mephistopheles bringt gelegentlich seine Bemerkungen an; für alle ist, was auf der kleinen Bühne vor sich geht, ein blosses Schauspiel zur vorübergehenden Unterhaltung, nur für Faust, den Hauptacteur des Stückes im Stücke, feierlicher, ihn tief ergreifender, ja sein ganzes Wesen erschütternder Ernst.

Faust war, wie wir wissen, mit dem Zauberschlüssel zu den Müttern hinabgestiegen, in jenen Abgrund, wo um die Häupter der Gebärerinnen aller lebendigen Erscheinungen alle die Gestalten, die jemals dagewesen sind und jemals da sein werden, in nebelhaften Bildungen schweifen. Jetzt steigt er mit dem mystischen Dreifuss aus dem Abgrunde empor. Auf dem Dreifusse steht eine Schale, die Weihrauchdampf aushaucht, der sich zu Gebilden zusammenballt, — zu den verlangten Zaubererscheinungen: Paris und Helena. Faust spricht mit feierlichem Ernste seinen Zaubersegen; und der Astrolog spricht aus, was jeder sieht und sehen soll. Das Publikum vor und auf der Bühne, der Hofstaat des Kaisers, sieht die Erscheinungen, auch Mephistopheles, auch Faust. Jeder der Schauenden spricht sich in seiner Weise aus. Mephistopheles findet kein Behagen an Helena; freilich, sie ist nicht von seinen Leuten (kein Teufelsliebchen). Aber Faust ist durch den Anblick, der von ihm herbeigezauberten Erscheinung hingerissen. Dafür ist er ein Magier. Ein Magier ist kein gemeiner Betrüger, er glaubt an seine Kunst — wie die modernen Spiritisten auch — und wie jeder — Priester. Drum nennt er sich auch selbst einen Priester. Das merkwürdigste ist, dass er, der schon als wir ihm zum erstenmale begegneten und ihn kennen lernten, als Magier vor uns stand, — ich meine damals, als er den Weltgeist und den Erdgeist herbeizauberte (1. Scene) — erst jetzt seiner Priesterschaft sich bewusst wird. Der Dichter lässt Faust sagen:

> Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen! —
> Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?!

also seit er bei den „Müttern“ gewesen Dort hat er die Priesterweihe erhalten. Faust erinnert sich auch der ersten Erscheinung Helenas, die ihm in der Hexenküche (6. Scene) durch den Zauberspiegel zu Theil geworden. Das war nur ein Schaumbild, also unklar, verschwommen verglichen mit dem, was ihm jetzt vor Augen steht. Indem Faust aus-

spricht, dass ihn Neigung, Liebe, Anbetung, Wahnsinn zu Helena hinziehe, vergisst der Magier sich selbst in seinem Geschöpf — und darum ruft ihm Mephistopheles (aus dem Soufleurkasten) zu: er falle aus der Rolle. Dass der Magier sein eigenes Geschöpf für lebendige Wirklichkeit hält, ist nicht so unbegreiflich, wie es dem nüchternen Verstande scheint. Alle Kunst galt schon den Griechen für: μανία, wahnsinnige Begeisterung. Am meisten gilt dies von der Poesie, ja ausschliesslich, indem alle übrigen Künste erst durch ihren poetischen Gehalt überhaupt zur schönen Kunst werden. Die Geschichte von Pygmalion, der sich in die von ihm geschaffene Bildsäule eines schönen Weibes verliebte, drückt das Volksbewusstsein von der Manie der Künstler aus. Es sieht eben jeder Mensch die Dinge mit den geistigen Augen an, die ihm beschieden sind, — darum stellt unser Dichter auch der Manie des Faust die nüchternen Urtheile der allerlei Verstandesmenschen über die Erscheinung der Helena gegenüber, welche sämmtlich von der Individualität derselben ebenso Zeugniss ablegen, wie Faustens zum Wahnsinn gesteigerte Leidenschaft von dessen Eigenart. So reden ja auch die Geister unserer modernen Spiritisten alle genau ebenso wie die Spiritisten reden würden, wenn sie selbst jene von ihnen citirten Geister wären. Aus den Aeusserungen der Verstandesmenschen erfahren wir zugleich, was auf der Bühne des Magiers vorgeht, und werden wir an die im Munde des Volkes lebende histoire scandaleuse der griechischen Helena erinnert: an die erste Entführung des erst zehnjährigen Mädchens durch Theseus, an ihre spätere Entführung durch Paris, an ihr Auftreten in Troja, wie es Homer geschildert hat. Paris, der zugleich mit Helena aus dem Abgrunde der Mütter heraufgeholt worden, will auf der Bühne sein erobertes Recht auf Helenas Liebe geltend machen, da tritt ihm Faust in seiner wahnsinnigen Erregung gewaltsam entgegen, und lässt sich durch Mephistopheles' ernüchternde Bemerkung, dass er (Faust) ja selbst das Fratzengeisterspiel mache, nicht abbringen. Mit Hilfe des magischen Schlüssels, den er noch in der Hand hält, will Faust dem Paris das schöne Frauenbild abtrotzen. Jetzt, wo Faust den Boden der Wirklichkeit wieder fest unter seinen Füssen fühlt, wagt er als selbst ein Geist den Kampf mit Geistern aufzunehmen, will selbst den unheimlichsten aller Dämonen, den Müttern, die Heissgeliebte abtrotzen; die gemeine Wirklichkeit der sterblichen Menschen

soll, so will er, sich verschmelzen mit der Wirklichkeit der Geisterwelt, als ein von ihm für sich erschaffenes *Doppelreich*; die aus dem Geisterreiche von ihm in die Wirklichkeit herübergeführte, nun leibhaft vor ihm stehende Helena soll doppelt: geistig und leiblich, sein eigen werden. Seine als Magier von ihm bewiesene Gewalt ist sein Recht. Ihm gehört als selbst ein Geist das, was er vollkommen erkannt hat, und dass er *sie* erkannt hat, vollkommen erkannt hat, das beweist ihre leibhafte Gegenwart. Er würde, wenn er jetzt sie aufgäbe, sich selbst aufgeben, — er *darf sie nicht entbehren*. Faust umfasst Helena, sie beginnt zu schwinden — er wendet den Schlüssel gegen Paris um ihn (nach Mephistopheles früherer Anweisung) *sich vom Leibe zu halten*, — da — eine *Explosion*, ein ungeheurer Knall — und alles ist vorbei — Faust niedergeworfen vom Blitz, paralysirt, gelähmt (wie das der Blitz mit sich bringt), liegt am Boden nnd Mephistopheles schafft ihn fort. Und in dieser Gesellschaft verlassen auch wir den Kaiserhof um dem Kaiser erst viel später, im vierten Acte der Tragödie, noch einmal zu begegnen.

ZWEITER ACT.

33. Scene.

Hochgewölbtes, enges gothisches Zimmer, ehemals Faustens, unverändert.

(Vers 1—253.)

Mephistopheles hinter einem Vorhange hervortretend. Indem er ihn aufhebt und zurücksieht, erblickt man **Fausten** hingestreckt auf einem altväterischen Bette.

Wir werden von dem Dichter zurückversetzt in jenes Studirzimmer Faust's, in welchem wir im ersten Acte des ersten Theiles dessen Bekanntschaft gemacht haben. Es ist noch alles, wie es gewesen, ungestört, unberührt, und darum verstaubt, verrottet, vermodert. Dahin hat Mephistopheles den gelähmten Faust zurückgebracht, ihn auf sein früher gewöhntes Ruhebett gelegt, um zu Verstande zu kommen womöglich. Durch diese Situation ist der ganze erste Act des zweiten Theiles charakterisirt als das, wozu so ein erster Act da ist, als Exposition der Tragödie, welche der II. Theil enthält. Die grosse Welt, die Faust durchschmarutzen soll nach Mephistopheles Verheissung, ist durch den an uns vorübergegangenen ersten Act grundirt. Dieser erste Act ist darauf hinausgelaufen, dass Faust Helena, die griechische Helena, die von Paris entführte, durch die Gewalt seines Geistes ins Dasein zurückgerufen, kennen, lieben gelernt, — wenn auch (und das wollen wir uns merken), wie er selbst bekennt, als ein Wahnsinniger (I. Act. V. 1888 vergl. II. Act V. 881 u. f.) ein Verrückter. Freilich nicht in dem Sinne verrückt, wie das die Weltmenschen verstehen, die nennen diesen Zustand entzückt (I. Act. V. 1883), aber in höherem Sinne, im Sinne der besprochenen *μανία*. Wir werden später erfahren, dass nicht ich, sondern Goethe selbst diesen Unterschied macht. (Nämlich in der Klassischen Walpurgisnacht, wo Faust die Helena weiter aufsuchend uns begegnet). Die Welt der menschlichen Entzückung, der geistigen

Verrücktheit ist die grosse Welt, in welche wir nun mit Faust weiter eintreten sollen Aber erst muss Faust von dem Schlage, der ihn getroffen und mit dem er nicht nur sich selbst, sondern auch seine griechische Helena wieder verloren hat, sich wieder erholt haben. Dazu, wie gesagt, ist er in sein Studirzimmer zurückgebracht, von dem er einst ausging um die „kleine Welt" des ersten Theiles der Tragödie kennen zu lernen; nun soll er von demselben Zimmer ausgehen um die nähere und nächste Bekanntschaft der „grossen Welt" zu machen nach dem ersten, missglückten Versuche am Kaiserhofe. Mephistopheles erinnert sich auch seines ersten Aufenthaltes in diesem Studirzimmer und jener Begegnung mit dem jungen Studenten, den er in Faust's Costüm empfangen und dem er in seiner Art eine Lection für's Leben gegeben hat, indem er ihm das

Eritis sicut deus scientes bonum et malum

(I. Theil V. 1694) einzuprägen suchte. Es wandelt Mephistopheles die Lust an noch einmal den Docenten zu spielen und er langt nach Faust's Pelz, der noch wie damals am Nagel hängt. Den Docenten will er spielen, den Menschen, den Gelehrten, der es in seiner menschlichen Bornirtheit dahin bringt, dass er Recht zu haben meint, was dem Teufel längst vergangen ist. Der Mensch meint Recht zu haben und geht, weil er eben in seiner Meinung befangen ist und bleibt, von Meinung zu Meinung, d. h. er entwickelt sich; der Teufel ist darüber hinaus, er weiss, dass er im Unrecht ist und hält fest am Unrecht, darum ist er eben Teufel. Als Mephistopheles Faust's alten Pelz herablangt, fährt allerlei Ungeziefer heraus, welches inzwischen dort genistet und sich vermehrt hat, und das Ungeziefer begrüsst Mephistopheles als seinen Herrn und Meister, ja als seinen Vater. Das stimmt vortrefflich zu dem, wie sich Mephistopheles selbst damals präsentirt hat, als er von der Pein des Pentagramm's sich befreien wollte um aus Faust's Studirzimmer den Ausweg zu finden, als

Der Herr der Ratten und der Mäuse,
Der Fliegen, Frösche, Wanzen, Läuse —

in Summa alles Ungeziefers. Mephistopheles acceptirt auch jetzt mit bestem Humor die ihm zuerkannte Vaterschaft. Da er aber noch einmal Professor zu spielen entschlossen ist, so muss er auch für Zuhörer sorgen, darum zieht er die Glocke, die gellend ertönt — die Hallen erbeben — die Thüren springen auf. Man sieht, Dämonisches ist im

Spiel und das hat auch der Famulus von Faust's Nachfolger (der kein anderer als Faust's ehemaliger Famulus Wagner ist) bemerkt, welcher herbeiwankt und beim unerwarteten Anblicke des Mephistopheles im Kleide Faustens von zitterndem Entsetzen ergiffen wird. Der vielwissende (wenn auch nicht allwissende) Mephistopheles sucht dem armen Famulus Muth zu machen, indem er ihn als Bekannten bei Namen nennt: Nikodemus. Der Famulus erwidert erschreckt: Oremus — ein Gott-sei-bei-uns dem Teufel gegenüber aus ahnungsvoller Seele, instinctiver Frömmigkeit. Mephistopheles nimmt die Aufforderung zum Gebete wörtlich und lehnt sie bescheidentlich ab, wodurch nun der Famulus zutraulich wird, denn das klingt ja ganz menschlich, und noch mehr, was Mephistopheles weiter zur Charakteristik des guten Nicodemus und seines Patrons des hochgelahrten, wohlbeschlagenen Doctor Wagner vorbringt. Wenn er diesen dabei dem Papste (der für den Nachfolger des Apostel Petrus und Statthalter Gottes auf Erden ausgegeben wird), gleichstellt, indem er sagt: die Schlüssel übt er wie Sanct Peter; so ist damit das Lösen und Binden in Himmel und Hölle gemeint. An die „Unfehlbarkeit" konnte Goethe noch nicht denken, als er den Faust dichtete, so wenig wie ein anderer verständiger Mensch noch vor wenigen Jahren, sie würde aber trefflich in den Zusammenhang gepasst haben, da der Gelehrtendünkel der päpstlichen Unfehlbarkeit am nächsten verwandt ist. Goethe hält sich statt dessen an die Sündenvergebung, welche eine ebenso grosse Gotteslästerung wie die Unfehlbarkeit ist. Wenn aber zum Schlusse Mephistopheles meint, der Ruhm Wagners habe sogar den Namen Faust verdunkelt, so führt er den guten Nicodemus in eine Versuchung, welche dieser trefflich besteht, indem er in seinem und Wagners Namen den unvergleichlichen Doctor Faust erhebt und zugleich Wagners Bescheidenheit und Ehrerbietung vor Faust rühmt. Dabei kommt Nicodemus wieder auf die unheimliche Erscheinung zu sprechen, die ihn mit dem zusammengeführt, der ihm jetzt so unerwartet in Faust's Studirzimmer gegenüber steht. Er fragt ängstlich nach der Sternenstunde und giebt sich dadurch als Astronom und Astrolog zu erkennen, der aus dem Stande der Himmelskörper, der Constellation der Gestirne, einen Schluss machen möchte auf die Bedeutung der wunderbaren Erscheinung, die ihn aufgestört hat. Anstatt die Frage zu beantworten schlüpft Mephistopheles über sie hinweg mit der Gegenfrage: wo

W a g n e r s e i, den er zu sprechen begehre. Wir erfahren von Nicodemus, dass Wagner mit einem schwierigen alchemistischen Werke beschäftigt sei, und Mephistopheles schickt Nicodemus fort mit der Verheissung, dass er bei diesem Werke behülflich sein wolle. Kaum hat sich Nicodemus entfernt, so naht sich ein alter Bekannter, jener S c h ü l e r, dem einst (im ersten Theile V. 1514 u. f.), als er in knabenhafter Unschuld den berühmten Doctor Faust aufsuchte, Mephistopheles die Seele vergiftet hat. Er kommt offenbar, weil ihn der Teufel herbeigewünscht hat, um sich auch an der Schöpfung zu erfreuen, die aus dem Ungeziefer hervorgegangen, das er einst in ein kindliches Menschenherz gesäet hat. W i e g e r u f e n kommt der Baccalaureus, der aus dem „Schüler" von damals geworden ist. Mephistopheles sieht richtig voraus, dass — auf Grund seiner Anweisungen — aus dem bescheidenen Knaben ein f r e c h e r N e u e r e r geworden sein muss. Dieser tritt ganz im Charakter eines Baccalaureus auf, halb Student, halb Doctor; nach der Melodie eines in seinem Kopfe summenden Kneipenliedes tritt er in die Situation ein und vor den a l t e n H e r r n hin, dem er seine ersten akademischen Belehrungen zu verdanken hat, denen er jetzt natürlich weit hinaus entwachsen ist. Mephistopheles empfängt ihn im Tone von damals, was aber jetzt dem jungen Herrn gar nicht mehr imponirt, was dieser vielmehr mit einer wenig versteckten Drohung zu erwiedern sich nicht entblödet. Mephistopheles hat sich erlaubt ihn zu warnen, dass er nicht a b s o l u t nach H a u s e k o m m e. Der Hieb sitzt, denn in der That ist der Herr Baccalaureus schon rechtschaffen absolut — er hat Haare gelassen und sein S c h w e d e n k o p f mag wohl ziemlich dürftig sich darstellen, und aus seinen Reden erfahren wir bald, dass er ohne sich viel mit Lernen abzugeben fix und fertig ist, und die Wahrheit, die sich nicht finden lässt und darum auch noch nie gefunden worden ist, aus sich heraus improvisirt, auf nichts pochend als auf eine Jugend, die, wie er selbst prahlt, mit dreissig Jahren vorüber ist. Seine Grobheit und Unverschämtheit dem alten Lehrer gegenüber gipfelt in dem Dictum, was seitdem auch von anderen Leuten wiederholt worden ist, und zwar von solchen, die nicht aus dem zweiten Theile von Goethes Faust ihre Weisheit geschöpft hatten, weil sie diesen wahrscheinlich gar nicht kannten, — in dem Dictum: A m B e s t e n w ä r' e s a l t e L e u t e z e i t i g t o d t z u s c h l a g e n. Gegen diesen Ausspruch hat d e r T e u f e l n i c h t s z u s a g e n, weil er

ja ganz in seinem Sinne (I. Theil V. 985) ist. Der absolute Herr ist bei einer Weissheit angelangt, welche in der That zu der Zeit, wo Goethe diese Scene niederschrieb, zugleich mit dem „Schwedenkopfe" wieder einmal Mode geworden war:

Die Welt, sie war nicht, eh ich sie erschuf.

Das ist das Schiboleth dieser Weisheit. Dieselbe Mode war schon einmal dagewesen — im Zeitalter der Sophisten, wo sie mit der Floskel auftrat, jeder erste beste Mensch sei das Maass der Dinge, — dann öfter, zuletzt — und diese Phase hatte Goethe vor Augen — bei denen, welche wie die Sophisten die Philosophie des Anaxagoras, so die Philosophie Fichtes, Schellings, Hegels zur Carikatur eines vulgären Absolutismus machten, mit welchem sie absprechend renommirten, etwa so, wie jetzt mit dem grossen Gedanken der Entwickelung einer Erscheinungsform der irdischen Creaturen aus den vorausgegangenen anderen ein frivoles Spiel getrieben wird — um sich zum Popanz aufzuputzen, vor dem Kinder und Thoren sich fürchten sollen. Mephistopheles fällt mit seinem altväterischen Wesen gegen solche allermodernste Weisheit kläglich ab, denn der absolute junge Herr, der Schöpfer und Geschöpf zugleich zu sein sich schmeichelt, schiebt ihn bei Seite mit dem weiteren grossen Dictum:

Wenn ich nicht will, so darf kein Teufel sein.

Zu seinem Troste bedient sich Mephistopheles, nachdem das Original abgefahren, der Erinnerung, auf welche schon hingewiesen wurde, dass alles schon dagewesen, auch jede noch so moderne als Weisheit sich aufblähende Thorheit, und dass aus allem Moste, wie toll er auch wirthschaften mag, zuletzt ein geniessbarer Wein werde. Es ist eben ein Gährungsprocess, mit dem wir es zu thun haben, der sich so oft wiederholen muss, als eine Generation der andern folgt. Jede folgende bildet sich ein Alles wissen und leisten zu können, was die vorausgegangenen verkannt und verfehlt haben; das ist eine ganz natürliche Erscheinung, denn jede Generation ist ja zunächst auf die eigene Kraft angewiesen, mit der sie der Welt sich bemächtigen soll, und das Menschenleben würde schliesslich ein ebenso in Vergeblichkeit sich erschöpfendes Spiel wie das Thierleben sein, wenn nicht jede Generation denn doch bei den vorausgegangenen in die Schule ginge, die Söhne die geistige Erbschaft anzutreten sich entschlössen, welche die Väter ihnen hinterlassen haben. Ich muss wieder einmal daran erinnern, dass in seinen Monologen

der Teufel, ein wie grosser Lügner er auch allen Menschen gegenüber ist, doch wenigstens subjective Wahrheit redet. Als solche sind seine Auslassungen über das Original zu nehmen. Der Dichter macht aber noch von einem anderen Kunstgrife Gebrauch. Als Mephistopheles von dem superklugen Baccalaureus mit Trivialitäten, welche in das Gewand pöbelhafter Grobheit sich kleiden um für Genialitäten zu gelten, mehr und mehr auf die Seite gedrängt wird, so flüchtet er sich allmählig an den Rand der Bühne, um beim der Tragödie zuschauenden und zuhörenden Publikum ein Unterkommen zu suchen. Und nach seinen Schlussworten über die thörichte Anmaasslichkeit der Jugend wendet er sich an das jüngere Parterre, welches nicht applaudirt, mit der Bemerkung: werdet alt, damit ihr den Teufel verstehet. Der Teufel ist so alt wie die Welt und wird auch ebenso alt werden, d. h. er hat mit der Täuschung der Zeit nichts zu thun, in welcher die Jugend beim ersten Erwachen des Bewusstseins befangen erscheint. Für die Kindheit giebt es aber auch keine Zeit, und für das Greisenalter giebt es schliesslich keine Zeit mehr, daher sagt das Christenthum, indem es die Seinen für die Ewigkeit retten möchte: „werdet wie die Kinder", und der Teufel sagt, weil er die Seinen um das Leben betrügen möchte: „werdet alt". Man kann sich's auch gefallen lassen, alt zu werden um den Teufel zu verstehen, denn wer den Teufel versteht, der vernichtet ihn, weil er ein Lügner ist —, und so hätte denn schliesslich das Original doch recht mit seinem: Wenn ich nicht will, so darf kein Teufel sein. Es hat nicht in der Sache Unrecht, sondern in der Form, welche die der Rüpelhaftigkeit ist, und wahrhaftig, diese Form bessert sich mit den Jahren Die ganze Episode, welche durch beide Theile des Dichtwerkes sich durchzieht, ich meine die Begegung des Mephistopheles mit dem Schüler, aus dem ein Baccalaureus wird, ist ein Widerspiel der Tragödie: im Kleinen stellt sich das Grosse, im Theile das Ganze dar; und so dürfen wir hoffen, dass auch an dem so ungeberdig auftretenden Baccalaureus mit den Jahren, in welchen er sich abklären und das ihm eingeimpfte Mephistophelische Gift ausstossen wird, das Wort aus dem „Vorspiel im Himmel" in Erfüllung gehen werde:

> Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
> Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.

Und wenn in unserer heutigen Scene der Teufel zum Schlusse sagt:

Wenn sich der Most auch ganz absurd geberdet,
Es giebt zuletzt doch noch'nen Wein.

so sagt auch er nichts Neues, sondern gesteht uralte Weisheit ein, welcher er seine Teufelsfaust entgegenstellen möchte, ich meine, jene Weisheit, die im „Vorspiel im Himmel“ der Herr dem Teufel gegenüber ausspricht um Faust in in Schutz zu nehmen:

Weiss doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
Dass Blüth' und Frucht die künft'gen Jahre zieren.

---

34. Scene.

Laboratorium,

im Sinne des Mittelalters, weitläufige, unbehilfliche Apparate zu phantastischen Zwecken.

(Vers 254—439.)

Die folgende Scene spielt in Wagners chemischer Küche, welche als hinter dem Gemache, in welchem Faust bewusstlos auf dem Bette liegt, gelegen anzunehmen ist, so dass es mit diesem Schlafgemach wie Faust's Studirzimmer in Verbindung steht. Wagner ist beschäftigt ein altes alchemistisches Problem zu lösen, eine Aufgabe, deren Lösung auch der neueren und neuesten Chemie noch nicht geglückt ist; ja nicht einmal einen Weg, eine Aussicht zur Lösung hat die Chemie gefunden, obgleich sie die Wichtigkeit dieser Aufgabe wohl kennt und diese nie aus den Augen verloren hat. Um uns der Bedeutung dieser Aufgabe bewusst zu werden, wollen wir uns der Worte erinnern, die Mephistopheles zu dem Schüler im ersten Theile gesprochen: (I. Theil V. 1582 u. f., vergl. S. 77).

Wer will was Lebendig's erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben,
Dann hat er die Theile in seiner Hand,
Fehlt leider nur das geistige Band.
Encheiresin naturae nennt's die Chemie,
Spottet ihrer selbst und weiss nicht wie.

Das Lebensprincip, die Seele, der Geist oder wie man das nennen mag, was ein lebendiges organisches Wesen von einem unorganischen Dinge unterscheidet, handgreiflich darzustellen,

so wie man die Elemente, die Urstoffe dargestellt hat, aus welchen alle Dinge bestehen, oder wenigstens es wissenschaftlich nach seinen physischen Eigenschaften zu bestimmen, das ist es, was der Chemie noch niemals geglückt ist, wie emsig sie es auch gesucht hat. Mehr als einmal haben die Gelehrten gemeint es gefunden zu haben, aber immer haben sie sich überzeugen müssen, dass sie sich getäuscht hatten. Die Alchemisten waren geneigt das Gold für das gesuchte Element zu halten, weil es feuerbeständig ist, der Verbindung mit anderen Stoffen widerstrebt und dabei eine Anzahl von physikalischen Eigenschaften besitzt, die es auszeichnen. Die neuere Chemie, nachdem sie entdeckt hatte, dass alle irdischen Stoffe Gewicht haben, schob solche Vorstellungen bei Seite, denn wenn Gold das Lebensprincip wäre, so müsste der lebendige Leib schwerer sein, als der Leichnam, ja es müsste am Ende auch die Weisheit gewichtiger sein, als die Dummheit, die Wissenschaft müsste einem Menschen ein grösseres Gewicht verleihen als die Unwissenheit, — was bekanntlich keinesweges der Fall ist. Später hat man das Leben, die Seele, den Geist auf den Gehalt von Phosphor zurückzuführen versucht, aber mit noch weniger Glück. Wenn Goethe von encheiresis naturae spricht, so drückt er damit aus, dass die Chemiker das Lebensprincip, welches die Theile zum lebendigen Ganzen verbindet, als ein Etwas darzustellen sich bemüht haben, was man in die Hand nehmen könne, wie Gold, Phosphor, Kohlenstoff u. s. w. (Vergl. S. 77 u. 78). Wie die Chemiker eine Zeit lang von einem Phlogiston, das die Stoffe, mit denen es sich verbinde, leichter mache, die Physiker von Licht, Wärme, Elektricität und Magnetismus als von unwägbaren Materien geredet haben, und wie durch derartige sich in sich selbst widersprechende Bestimmungen die Gelehrten nur Spott und Hohn auf ihre vermeintliche Weisheit herabgezogen haben, so ist es den Chemikern auch bei ihren vergeblichen Versuchen nach dem handfesten Dinge, welches alle übrigen Stoffe zu einem lebendigen Leibe zusammenhalten soll, gegangen. In allerjüngster Zeit erst hat wiedereinmal ein jugendlichster Gelehrter behauptet, dass ihm die Substanz der Menschenseele aus dem Leichnam herauszupräpariren geglückt sei, es hat aber noch kein Chemiker vermocht auch nur das alleranfänglichste, einfachste und niedrigste lebendige Wesen hervorzubringen. Allerdings hat man wiederholt behauptet, es sei gelungen, irgend ein Ungeziefer auf chemischen Wege zu Stande zu bringen, aber jedes

mal hat sich solche Behauptung als Täuschung erwiesen. Allerdings hat man auch in allerneuester Zeit höchst anfängliche Phantasiegebilde aufgestellt, wie man die Entstehung eines lebendigen Organismus sich vorstellen könne und wie man dann weiter ein organisches Wesen aus dem andern abzuleiten vermöge, aber das Alles sind Theorien, die vielleicht eine innere Berechtigung haben können, aber die Hervorbringung lege artis irgend einer Creatur ist doch noch nicht geglückt. Unser Dichter und wir wollen uns an die harmlosen Experimente der alten Alchymisten halten, durch welche sie das Problem zu lösen suchten, und dabei uns erinnern, dass wir die wichtigsten Entdeckungen auf dem Gebiete der organischen Chemie, um welche es sich hier handelt, auch noch in der allerneuesten Zeit demselben Wege verdanken, den die Alchymisten zuerst instinctiv eingeschlagen haben. Es ist dies der Weg der Destillation, welcher darauf hinausläuft, dass sich die flüchtigeren (verdampfbaren) Stoffe von den minder flüchtigen (beständigen) durch Erhitzung abscheiden lassen, und dass zusammengemengte Stoffe durch Erhitzung zu Verbindungen sich bestimmen lassen. Die Alchymisten glaubten in den luft- oder gasförmigen Stoffen eine nähere Verwandtschaft mit dem Geist, Spiritus, Lebensprincip zu finden, darum suchten sie des Spiritus durch Destillation sich zu bemächtigen, darum suchten sie lebendige, organische Wesen mit dem Destillationsapparate künstlich zu wege zu bringen. Und dabei gingen sie sich selbst getreu geradaus auf die Lösung der höchsten Aufgaben los. Sie wollten nichts Geringeres als Gold machen, den Stein der Weisen entdecken, Lebenselixire brauen, Menschen auf der Retorte zu Stande bringen. Das schlägt ganz in Mephistopheles' Fach. Wie dieser sich als Vater alles Ungeziefers bekennt, das er auch nicht auf dem sonst beim Ungeziefer im Schwange stehenden Zeugungsprocesse, sondern lege artis hervorgebracht hat, so geht der Professor Wagner in seinem chemischen Laboratorium darauf aus auf der Retorte, in welche er alle möglichen Urstoffe, die er im Verdacht hat Bestandtheile eines lebendigen Menschen zu sein, zusammengethan, einen Menschen zu brauen. Dabei passirt ihm denn, was Gelehrten nicht selten zu begegnen pflegt, dass er sein Machwerk für etwas reineres und höheres hält, als das Naturproduct, welches er mühsam nachzuahmen unternimmt. Wir erhalten Wagners Recept zur Dispensation eines Menschen. Nachdem viele hundert Stoffe gehörig gemischt in den richtigen Ver-

hältnissen, und auf solche Weise der Menschenstoff componirt ist, bringt man denselben in einen Kolben (Blase, Retorte) verlutirt d. h. verklebt den Kolben und cohobirt d. h. nimmt eine wiederholte Destillation, Abdampfung vor. Die Masse wird dann endlich anfangen zu leuchten, welches das sich einfindende geistige Leben verräth, wird sich klären und endlich durch Krystallisation feste Form annehmen. Das ist allerdings ganz dem Destillationsprocesse entsprechend; und Wagner hat auch ganz Recht wenn er zum Schlusse hervorhebt, dass das, was die Natur organisiren lässt, die Kunst krystallisiren lässt. Nämlich die lebendigen Creaturen sind Organismen, d. h. in sich gegliederte, in ihren Bestandtheilen unendlich mannigfaltig gestaltete Wesen, während die leblosen Dinge anorganisch sind, oder, wenn sie vorher lebendig gewesen sind, als Leichen in anorganische Gebilde übergehen, die unter unendlicher Wiederholung ein und derselben Form aus ihren Bestandtheilen sich zusammensetzen, krystallisiren. Wenn also Wagner sagt, dass seine Kunst das krystallisiren lasse, was die Natur organisiren lässt, so giebt er damit zu, dass die Kunst es eben nur dahin bringt, anorganische Gebilde hervorzubringen, nicht aber organische Wesen:

> Fehlt leider nur das geistige Band —
> Encheiresin naturae nennt's die Chemie,
> Spottet ihr selbst und weiss nicht wie!

Mephistopheles, gegen den Wagner seine Gelehrsamkeit auskramt, bestätigt mit Vergnügen, weil er ein Lügner ist, dass es krystallisirtes Menschenvolk gebe. Und in der That, wenn man sieht, wie so viele Menschen blosse Façonmenschen sind, die ohne freie Selbstbestimmung nur in herkömmlichen Redensarten, überlieferten stereotypen Manieren, starren Vorurtheilen sich regen und bewegen, automatenhaft, so könnte man wohl der Täuschung mit einem Scheine der Berechtigung sich hingeben, als seien die Menschen nicht sowohl organische Wesen, als nur aus todten Stoffen zusammengesetzte, nur scheinlebige Gebilde; wo nicht gar anorganische Dinge, dann doch Gebilde aus solchen: Mechanismen, Maschinen, wie schon vor langer Zeit von Gelehrten behauptet worden ist und gegenwärtig wohl auch als allermodernste Errungenschaft der Wissenschaft wieder aufgetischt wird. Nun mit Leuten, die kein Freiheitsbewusstsein haben und darum sich selbst für willenlose Arbeitsmaschinen zu halten vermögen, ist nicht zu disputiren. Aber wenn der

über seine Erfindung glückliche Wagner die Erwartung ausspricht, dass ein Gehirn, das trefflich denken soll, künftig auch von einem Denker gemacht werden würde, so ist das genau dasselbe, wie wenn man beim Anblick eines Automaten, wie die berühmte Vaucanson'sche Ente war, etwa ein Vervollkommnung der Entenzucht erwartete. Die Stelle der auch bei dem chemischen Versuche Wagner's verloren gegangenen, von Innen das Ganze zusammenhaltenden encheiresis naturae muss ein äusseres Mittel vertreten, durch welches das zur Erscheinung gebrachte Menschengebilde, ein artiges Männlein, der Homunculus, welcher sogar denken und sprechen kann, zusammengehalten wird, damit es nicht auseinanderfliesse. Darum ist der Homunculus in einer gläsernen Phiole, d. h. in den Kolben, in welchem er hervorgebracht worden, eingeschlossen und seine Scheinexistenz hängt von diesem zerbrechlichen Gefässe, das ihn umschliesst, ab. Homunculus hat jedenfalls als Zuthat seines Wesens von dem, der ihn zu Stande gebracht, das sehr gewichtige und allgemein gültige Bewusstsein, dass zwischen Kunst und Natur der grosse Unterschied bestehe, dass alles, was durch Kunst hervorgebracht ist, geschlossenen Raum verlange, während alles Natürliche durch das Weltall und darüber hinaus, also ins Unermessliche sich auszudehnen strebe. Homunculus grüsst Wagnern als seinen Vater, Mephistopheles als seinen Vetter, und bezeugt damit instinctiv, dass der Teufel auch dazu beigetragen hat, wenn auch nur indirect, ihn zu Stande zu bringen — wie das Ungeziefer in Faust's altem Pelze. Und da Homunculus lebt, so will er auch thätig sein, denn Leben heisst Thätigkeit. Dabei, meint Homunculus, möge Mephistopeles ihm behilflich sein. Dazu passt dieser freilich auch besser wie Vater Wagner, der auf Grund seines eben gelungenen Experimentes sich mit nichts, als mit Gedanken an die bereits von ihm angebahnte Lösung weiterer wissenschaftlicher Aufgaben beschäftigt, vornehmlich mit der mehrerwähnten encheiresis naturae:

> Wie Seel' und Leib so schön zusammenpassen —
> Und doch den Tag sich immerfort verleiden.

Mephistopheles antwortet, das laufe auf die Frage hinaus: Warum Mann und Frau so schlecht sich vertragen — über solche Frage werde man nie in's Reine kommen. Während Wagner nur mit sich und mit Bewunderung seines Experimentes sich beschäftigt, übernimmt Mephistopheles den Homunculus zur Thätigkeit

anzuweisen, indem er ihm den noch im Zustande der Lähmung auf seinem Lager ruhenden Faust zeigt. Der ganz in seine eigenste Gedanken vertiefte Wagner hat keine Augen für die von ihm doch so heiss ersehnte Rückkehr Faust's. Homunculus in seiner Phiole entschlüpft Wagner's Händen, schwebt über Faust und berichtet ein Phantasma, welches offenbar der Traum ist, der soeben in Faust's schlummernder Seele vor sich geht. Es ist dies die wunderbare Geschichte von der Erzeugung der Helena. Der höchste der Götter, Zeus, hatte sich in Leda, die Gemahlin des Königs von Sparta Tyndareos, verliebt, und war ihr, als sie im Eurotas badete, in Gestalt eines Schwanes genaht — aus dieser Begegnung war Helena hervorgegangen. Es zeigt sich also, dass Faust auch im Zustande des Scheintodes, in den er verfiel, als Helena ihm entrissen wurde, noch mit Helena und zwar mit der Geschichte ihres Ursprunges sich beschäftigt. Ob auch sein Körper in den Banden des Todes gefangen liegt, so ringt doch seine Seele bereits danach die ihm entrissene, phantastisch schon einmal ins Dasein von ihm zurückgezauberte Helena wieder zu gewinnen — aber seine Seele geht jetzt den ersten Spuren ihres natürlichen Daseins nach. Wenn Mephistopheles meint, er sehe nichts von dem, was Homunculus, der Phantast, erzählt, so findet dieser das sehr begreiflich, weil Mephistopheles einer anderen Welt, der düsteren Welt des Mittelalters, angehört, während Helena und alles was mit ihr zusammenhängt, daher auch die nur noch für Helena lebende Seele Faust's, der freien, naturschönen Welt des klassischen Alterthums angehören. Faust, sagt der weise Homunculus, muss, wenn er noch leben soll, fort aus der mittelalterlichen Umgebung in die altklassische Welt, welche allein die Bedingungen von Faust's und zugleich (wie wir später sehen werden) auch seines eigenen künftigen Daseins enthält. Man kann fragen, woher dem Homunculus seine Weisheit komme? Die Antwort liegt nahe genug: aus den Ingredienzien, die Wagner zu seiner Herstellung verwendet hat. Und da Wagner ein gelehrter Professor ist, wer kann da zweifeln, dass er auch von seiner philologischen Gelehrsamkeit bei der Herstellung des Homunculus zugethan haben wird. Dabei dürfen wir nicht übersehen, dass das Mittelalter historisch thatsächlich sich über sich selbst, über die trübe Atmosphäre, in der es befangen lag, erhoben hat durch den Humanismus, durch die Erinnerung

an das klassische Alterthum und durch die Versenkung in dasselbe. Die mittelalterliche Gelehrsamkeit hat das höchste, zu dem sie es überhaupt gebracht, geleistet durch künstliche, d. h. gelehrte Hervorbringung des im Kirchenthum unter- und verloren gegangenen Menschenthums, welches aber auch im Humanismus, wie in Homunculus, durch eine äusserst zerbrechliche Hülle, nämlich durch philologische Gelehrsamkeit, zusammengehalten eine fabelhafte Existenz verführte. Diese fabelhafte Existenz ist die klassische Walpurgisnacht. In sie soll, so räth Homunculus, Faust versetzt werden um in seinem Elemente Genesung, eine neue Form des Daseins zu finden. Mephistopheles hat von einer klassischen Walpurgisnacht nie gehört, — und alle Leser der Tragödie Faust, welche an sie herantreten aus der Atmosphäre, in welcher der mittelalterliche Gespensterglaube erwachsen ist, ebensowenig. Denn sie haben nur eine Vorstellung von romantischen, also mittelalterlich düstern, Gespenstern. Ein ächt Gespenst, meint Homunculus, hat auch klassisch zu sein. Ein ächtes Gespenst hat ein internationales, nicht an Zeit und Ort gebundenes Dasein, es muss eine allgemein menschliche Vorstellung repräsentiren, es wird also ebenso gut im klassischen Gewande auftreten können, wie im romantischen. Wir werden später sehen, wie sich dies Dictum an Mephistopheles selbst bewahrheitet, denn er nimmt in der klassischen Walpurgisnacht selbst die Gestalt der Phorkyas, also klassische Form an. Für jetzt hat Mephistopheles durchaus noch keine Lust dieser Form sich zu bequemen. Besonders widersteht ihm, dass die klassische Walpurgisnacht, also der in klassische Form übertragene Teufel- und Hexenspuk des Blocksberges, auf dem Schlachtfelde von Pharsalus stattfinden soll, mit dessen Bedeutung sie also wohl in Beziehung zu setzen ist. In der Schlacht bei Pharsalus kämpften Cäsar und Pompejus um die Herrschaft über Rom und damit um die Weltherrschaft. Pompejus war der Held der Optimaten, die im Namen der uralten römischen Republik die Herrschaft der eingeborenen Aristokratie aufrecht zu halten strebten, während Cäsar, der Held der römischen Plebs, im Namen einer neuen Zeit, welcher er durch seinen eigenen Namen den charakteristischen Stempel aufdrückte, die Herrschaft des von der allgemeinen Volksgunst getragenen Genies zu begründen versuchte; oder mit anderen Worten: es standen die republikanische Aristokratie und der demokratische

Imperialismus einander gegenüber. Pompejus und seine Partei unterlag, Cäsar siegte, und damit war im Princip das Schicksal der alten Welt entschieden. Was noch folgte und noch den Charakter der alten Welt zur Schau trug, war bis zur Ermordung Cäsars und die sich anreihenden Kämpfe nichts als eine Reihe gewaltsamer Versuche die Festsetzung und organische Ausbildung des Imperialismus zu stören und zu hindern, Versuche, die schliesslich nur zur Befestigung des mit dem Cäsarenthum, Kaiserthum, sich identificirenden Imperialismus ausschlugen, weil die um sich greifende Sittenlosigkeit die Republik unmöglich und die tyrannische Gewalt zur traurigen Nothwendigkeit machte. Mephistopheles hat in seiner (aber freilich sehr einseitigen) Weise recht, wenn er sagt, der Streit von Sclaverei und Tyrannei, welcher durch jene Schlacht von Pharsalus prototypisch inaugurirt wurde, sei langweilig, weil er sich immer (bis in die Gegenwart) wiederhole und doch nur ein eifersüchtiger Wettstreit unter Knechten sei, die (hüben und drüben) den Namen der Freiheit frech missbrauchen. Asmodeus, sagt Mephistopheles, stecke dahinter, d. h. der Teufel der Eifersucht, der neidische Zerstörer nicht nur des geordneten Zusammenlebens von Mann und Weib in der Ehe, sondern auch der Staatsordnung. Mit seiner Expectoration hat aber auch Mephistopheles unmittelbar anerkannt, dass eben darum, weil die Schlacht bei Pharsalus für alle Folgezeit, ja bis zur neuesten Neuzeit, das Ur- und Vorbild der im Namen der Freiheit miteinander eifersüchtig ringenden Knechte sei, das Schlachtfeld von Pharsalus zur jährlichen Festfeier als klassische Walpurgisnacht sich vortrefflich eigene. Der einseitigen Würdigung der Schlacht bei Pharsalus, die Mephistopheles geltend gemacht, gegenüber weist aber Homunculus auf die von Mephistopheles nicht gewürdigte tiefere Bedeutung der sich stets wiederholenden Kämpfe hin; sie bedingen die Entwickelung der Menschheit, welche dem Wesen des Menschen gemäss ist, wie ja auch der Knabe durch Kampf um die Existenz zum Manne reife. Mephistopheles muss verdrossen dem Vorschlage des Homunculus nachgeben, weil er zu dem Geständnisse sich genöthigt sieht, dass seine Brockenstückchen christlich germanischer Teufelskunst bei Faust, um dessen Heilung es sich handelt, den die Begegnung mit dem klassischen Heidenthum paralysirt hat, kaum noch anschlagen, weil Heidenriegel vorgeschoben seien:

gegen die heitern Sünden des griechisch-römischen Heidenthums richten die düstern Sünden christlich-germanischer Anschauung nichts aus. Das Christenthum ist dadurch zum Siege über das Heidenthum gelangt, dass es diese heitere Götterwelt in das unheimlich düstere und darum widerwärtige Teufelsgesindel im Bewusstsein der Menschen umzuwandeln verstanden hat, oder was auf dasselbe hinausläuft, dass es dem freien Sinnenspiel die Schranken der Askese entgegenzusetzen und die Heiterkeit der Sünde den Menschen zu verleiden verstanden hat.

Pharsalus liegt in dem vom Flusse Peneios durchströmten Thessalien, dessen von Alters her berüchtigte Zauberinnen den späteren Hexen nahe verwandt und darum auch Mephistopheles bestens empfohlen sind: durch die Erinnerung an sie entschliesst sich Mephistopheles, lüstern wie immer, endlich zum vorgeschlagenen Besuche der klassischen Walpurgisnacht auf dem Schlachtfelde von Pharsalus. Der Zaubermantel soll Mephistopheles und Faust in gewohnter Weise tragen, Homunculus vorleuchtend zeigt den Weg. Um Wagner kümmert sich Niemand mehr, bis er selbst angsthaft an sich erinnert: Und ich? Da tröstet ihn Homunculus seiner Kindespflicht sich erinnernd: Du bleibst zu Hause um das für dich einzig Wichtige zu thun: alte Pergamente durchzustudiren, Lebenselemente zu sammeln und daraus, wer weiss was, zu brauen. „Frage — ermahnt Homunculus — aber nicht blos nach dem Was, sondern mehr noch nach dem Wie". Nicht blos auf die Elemente kommt es an, sondern mehr noch darauf, wie sie zusammengebracht werden. Und da die Antwort auf solche Fragen in den alten Pergamenten zu suchen ist, so wird sich Wagner vorzugsweise philologischer Gelehrsamkeit zu befleissigen haben. Also es handelt sich um die richtige Erwägung und vielleicht Ergänzung des Gegebenen, Ueberlieferten, um geistreiche Conjecturen u. dgl. Der dankbare Sohn spricht die Hoffnung aus, dass es ihm vielleicht gelingen werde auf seinen Reisen (und er schickt sich ja an das klassische Alterthum aufzusuchen!) den Punkt über'm I zu entdecken, mit welcher Entdeckung er dann seinen zärtlichen Vater beglücken will, als den würdigsten Lohn für dessen gelehrtes Streben, das auf die Kunst Gold zu machen, den Stein der Weisen, d. h. Gesundheit und langes Leben, und Darstellung krystallisirter Menschen gerichtet ist, — nebenbei auch

wohl auf Wissenschaft und Tugend. Für solches Streben als Belohnung das Tüpfchen auf dem I, welches bekanntlich dem griechischen jota noch fehlt! So verstehe ich die Worte, die der Dichter dem Homunculus beim Abschiede von Wagner in den Mund gelegt hat, aber ich will nicht verschweigen, dass gelehrtere und jedenfalls dem Papa Wagner und seinem Sohne näher stehende Interpreten des Faust meinen, mit dem Tüpfchen auf dem I bezeichne Homunculus „seine völlige Menschwerdung, durch welche er von dem ihn jetzt provisorisch zusammenhaltenden Glasgefässe emancipirt werden würde.“ Während Wagner tief bekümmert Abschied nimmt, segelt Mephistopheles mit Faust und dem Vetter Homunculus ab, und eine höhere Vaterschaft als Wagner in Anspruch nehmend, entschuldigt er sich vor dem Publikum im Zuschauerraume des Theaters ironisch in echt menschlicher Weise:

Am Ende hängen wir doch ab
Von Creaturen, die wir machten.

Klassische Walpurgisnacht.

(Vers 440—1922.)

35. Scene.

Pharsalische Felder.

(Vers 440—683.)

Finsterniss.

Die Klassische Walpurgisnacht ist ein Stück im Stücke, ein in sich abgeschlossener, also ein Ganzes ausmachender Theil des grösseren Ganzen, zu dem es als Glied gehört. Sie hat ihren eigenen Prolog, den Erichtho, die auf dem Pharsalischen Schlachtfelde alter Sage nach grässlich hausende thessalische Zauberin, auf diesem ihr heimischen Gebiete spricht. Der Dichter der „Pharsalia“ Lucanus giebt von ihr und ihrem Treiben eine grausige Schilderung. Sie wohnt nach ihm in verlassenen Gräbern, verbirgt sich vor dem Tageslichte und kommt nur bei Stürmen und wenn schwarzes Gewölk die Himmelslichter verbirgt, aus den Gräbern hervor, um die Nachtluft zu athmen, — ein durch grässliche Magerkeit erscheckendes Gespenst, das mit seinen Fusstritten die Fruchtbarkeit der Flur zerstört und mit seinem Athem die Luft vergiftet. Da doch unser Dichter Goethe die Erichtho

selbst gegen die übertriebenen Schilderungen der Dichter protestiren lässt, so wollen wir Lucan's Beschreibung des Gespenstes nicht weiter verfolgen. Genug: Erichtho spricht den Prolog als auf dem Boden des Pharsalischen Schlachtfeldes hausendes Gespenst. Aber bemerken wollen wir, dass sie in Trimetern spricht, also in der Versform, in welcher der Dialog der antiken Tragödie herkömmlich gehalten ist. So führt uns auch die Versform in das klassische Alterthum zurück, in welches wir eintreten sollen. Erichtho schildert den Anblick, den das Pharsalische Schlachtfeld in der Nacht vor der verhängnissvollen Schlacht, welche am 9. Aug. des Jahres 48 v. Chr. geschlagen ward, darbot. Sie hebt die stete innere Ursache dieser Schlacht und aller ihrer Erneuerungen und Wiederholungen hervor: jeder der sich selbst nicht zu beherrschen weiss, strebt danach andere zu beherrschen, (Knechte gegen Knechte, sagte Mephistopheles V. 398). Sie zeigt uns die Parteien in ihren Zeltlagern und deren Führer: auf der einen Seite Cnejus Pompejus, Magnus (der Grosse) genannt, siegesgewiss vom Triumphe, von der herrlichsten Blüte seiner schon längst anerkannten Heldengrösse träumend; — auf der anderen Seite Julius Cäsar, klug und wachsam lauschend auf das Schwanken der Wage in der Hand der Glücksgöttin — um den Moment nicht zu versäumen, wo das Zünglein der Wage zu seinem Vortheile den Ausschlag geben wird. Aber was uns Erichtho schildert, ist nicht jene Nacht selbst, sondern nur deren gespenstisches Wiederbild: wie mit grauen Zelten bedeckt erscheint das weite Thal, die rothen Wachtfeuer bei den Zelten sind nicht natürliche Feuer, sondern Wiederschein des einst hier vergossenen Menschenblutes und um diese Feuer versammeln sich die fabelhaften Gebilde uralter Zeit, welche das charakteristische Gepräge des klassischen Alterthums darstellen. Der Mond steigt auf und in seinem Scheine verschwinden die Erscheinungen von Zelten und verwandeln sich die rothen Flammen bei den Zelten in bläuliche Feuer, durch welche der unheimliche Anblick gemildert wird*). Plötzlich erblickt Erichtho über sich ein wunderbares

*) Der unvollkommene Mond, welcher nach Sonnenuntergang aufgeht, ist der abnehmende Mond. Auch die Walpurgisnacht des Ersten Theiles der Tragödie wurde bei abnehmendem Monde gefeiert. (Vergl. I. Theil V. 3494 u. f.) Als Gegenbild dieser erscheint jetzt die Klassische Walpurgisnacht. Die Art der Beleuchtung durch den aufgegangenen abnehmenden Mond ist charakteristisch: in der

Feuermeteor, welches einen dunkeln massiven Gegenstand (einen Ball) beleuchtet. Luftfahrer sind es. Es ist der vorleuchtende Homunculus und Mephistopheles, der mit Faust in den Zaubermantel gewickelt durch die Lüfte getragen wird. Erichtho wittert Leben und entweicht, eingedenk, dass sie verderblich ist für alles Lebendige, und des schlimmen Rufes, welcher ihr aus dieser Eigenschaft zu Theil geworden.

Homunculus und sein Begleiter überschauen, heranschwebend aus der Vogelperspective, das unheimliche Schlachtfeld, welches Mephistopheles anheimelt, weil er hier ebenso scheussliche Gespenster zu erblicken meint, wie wenn er durch sein altes Fenster (die Brockennebel) im Norden ausschaut. Während Erichtho noch mit langen Schritten sich entfernt um Lebendes nicht in Gefahr zu bringen, setzt Mephistopheles auf Homunculus Geheiss Faust auf den griechischen Boden nieder, bei dessen Berührung Faust, wie Homunculus verheisst, sogleich neues Leben gewinnt, weil er ja sein Leben im Fabelreiche einzig sucht. (Vergl. Act. I. V. 1879 u. f.) Wie Faust den Boden berührt, erwacht er mit den Worten: Wo ist sie? Wer sie ist, wissen wir schon aus jenem Traume, der Faust im Zustande des Scheintodes beschäftigte. Er sucht Helena! Homunculus räth ihm — von Flamme zu Flamme gehend möge er sie suchen; er sei ja bei den Müttern gewesen, so werde er auch hier wohl sich zurecht finden. Man mag sich wundern, woher Homunculus das Abenteuer Faust's bei den Müttern weiss. Wäre ich ein rationalistischer Erklärer, so würde ich sagen: unterweges mag Mephistopheles dem Homunculus die Geschichte wohl erzählt haben. Aber ich bin der Ansicht, dass Mystik auf dem Gebiete, wo wir uns befinden, mehr am Platze ist. Und so habe ich den Homunculus in Verdacht, dass er auch zu den Müttern in Beziehung steht, um deren Haupt ja alles Lebendige, was je gewesen

---

nordischen Walpurgisnacht steigt „die unvollkommene Scheibe des rothen Mondes mit später Glut traurig auf und leuchtet schlecht", so dass der Teufel ein Irrlicht bittet den Weg zu zeigen, — und alles, was sich darstellt, ist plump realistisch, unruhig, obschon es eine „Traum- und Zaubersphäre" (V. 3514) darzustellen bestimmt ist; — dagegen stellt sich, was in der Klassischen Walpurgisnacht vor Augen tritt, dar als unsicher schwankend oder behaglich sitzend alter Tage fabelhaft Gebild, im Wunderglanz der Nacht, welche hellleuchtend der Mond, obschon er unvollkommen ist, mit mildem Glanz erfüllt. (V. 462 u. f.)

und einst sein wird, in zerfliessenden und sich bildenden Gestalten schwebt, — warum nicht auch krystallisirtes Menschenvolk, von dem die Phantasie der Alchymisten erfüllt ist und das Wagner zunächst in diesem Einen Exemplare hervorgebracht zu haben sich schmeichelte (s. S. 206). — Der lüsterne Mephistopheles möchte sich seiner Gesellschaft gern auf Zeit entledigen und schlägt darum vor, jeder von ihnen Dreien möge in seinem eigensten Interesse auf Abenteuer ausgehen, bis Homunculus durch das Tönen seiner Leuchte (die altklassische Gelehrsamkeit) sie wieder zusammenrufe. Faust bleibt allein zurück — und giebt sich selbst Antwort auf seine Frage. Er weiss, dass er in Griechenland ist, weil er es in allen seinen Gliedern fühlt: alles heimelt ihn an: der Boden, das Wasser, die Luft, welche in ihrer, Helenas, Sprache ertönte. Wenn der Riese Antäus den Boden berührte, so fühlte er sich von neuer Kraft beseelt, — so kehrte Faust das Leben wieder, sowie er den Boden der altgriechischen Welt berührte. Suchend nach Helena entfernt er sich. Mephistopheles tritt nun wieder auf, ihm ist gar nicht mehr heimathlich zu Muthe in der fremden Welt. Was sein Auge erblickt: Sphinxe, Greife u. dergl. — lauter nackte unverhüllte Gestalten — sind ihm unverständlich und widern ihn an, nicht weil sie unanständig, das wäre ihm just recht, sondern weil sie in ihrer Nacktheit zu wenig unanständig sind. Es ist ihm das alles zu lebendig, zu natürlich, das Nackte müsste modisch überkleistert sein, wenn es dem Teufel gefallen sollte. Nämlich dann würde es reizen und seiner Lüsternheit entsprechen. Die aus dem Meeresschaume in urwüchsiger Schönheit auftauchende Anadyomene ist für mittelalterlich erzogene und gebildete Seelen minder anziehend und verführerisch, als eine nach neuester pariser Mode aufgeschürzte Lorette. Mephistopheles befleissigt sich des Anstandes nach seiner modernen Weise, indem er höflich mit einem Glück zu die Sphinxe als schöne Frauen, die Greife als kluge Greise begrüsst. Das nehmen aber die Greife übel, sie wollen nicht Greise genannt sein, weil das Wort an allerlei mit gr antönende Eigenschaftsworte erinnert, welche den Greifen beigelegt werden, als grau, grämlich, gräulich, grimmig und an das ominöse Grab, dem Greise entgegenreifen. Mephistopheles entschuldigt sich gewandt, dass ja doch das gleicherweise antönende Greife ein Ehrentitel sei, (klingt Grei in Greife schön, warum nicht auch in Greise?) — was die

Greife gelten lassen, denn „frisch gewagt ist halb gewonnen“, — wer Glück haben will muss zugreifen — muss die Gelegenheit bei den Haaren fassen. Die Greife — wir sind ihnen schon einmal — beim Mummenschanz — am Kaiserhofe begegnet — lieben das Gold, greifen danach, kratzen zusammen und bewachen es, darum denken und sprechen sie das Wort Gold aus. Und das Wort lockt sogleich jene fabelhaften Riesen-Ameisen herbei, von denen erzählt wird, dass sie in emsiger Unermüdlichkeit Goldkörner aufsuchen und anhäufen in ihren Bauen, und die Arimaspen, das einäugige Gesindel, welches den Ameisen das Gold abzujagen sucht mit den Greifen um die Wette, die ihrerseits mit Gewalt die Arimaspen zwingen wollen ihre verkratzten Schätze zu verrathen. Die Arimaspen wollen das geraubte Gold durchbringen, verjubeln, dann mögen Ameisen und Greife es wieder holen. Die Begegnung droht zu unangenehmen Streitigkeiten zu führen; Mephistopheles nimmt Platz zwischen den Sphinxen und rühmt sich dabei, dass er hier Jedermann verstehe. Damit sucht er sich den stets Räthsel aufgebenden Sphinxen zu empfehlen, sie zu verlocken mit ihm sich einzulassen, auch ihm ein Räthsel aufzugeben. Sphinxe sitzen stets würdevoll da, nicht leicht zu stören, unbestechliche, unentwegbare Hüterinnen uralten Geheimnisses, für die selbst es kein Geheimniss giebt. Von vorn gesehen erscheinen sie als schöne lockige Jungfrauen, von hinten betrachtet als Löwen, so stellen sie symbolisch tiefste Weisheit, unüberwindliche Stärke und entzückende Schönheit in ihrer wunderbaren Erscheinung dar. Mephistopheles Gruss haben sie sogleich mit einem Räthsel, deren Lösung sie selbst sind, erwidert: Wir hauchen Geistertöne, welche ihr verkörpert. Was geistig tief bedeutsam klingt und doch unverständlich erscheint, ist ein Räthsel und wer das Räthsel löst, der verkörpert jene unverständlich erscheinenden Geistertöne. Damit haben die Räthselaufgeber sich selbst definirt und nun verlangen sie, dass auch Mephistopheles sich ihnen durch seinen Namen vorstelle. Mephistopheles meint, er habe viele Namen. Wenn Engländer hier wären, wo man ja solche erwarten sollte, weil sie es liebten zu reisen um allerlei Merkwürdigkeiten nachzuspüren, so würden sie ihm bezeugen, dass er unter Anderm den Namen old Iniquity — Urbosheit — führe Die geheimnissvolle Sphinx — Eine spricht für Alle — richtet an Mephistopheles, der auf die Frage, wie er zu dem Namen ge-

kommen sei, ausweichende Antwort giebt, die weitere Frage, ob er sich auf Astrologie verstehe — die Astrologen rechnen wie die Alchemisten (Vergl. 34. Sc. V. 267) nach Sternzeit, weil sie meinten, dass die Constellationen, die Gruppirungen der Sterne, die Bedeutung der Sterne für das Leben bedingten — und was er zur eben gegenwärtigen Stunde (vergl. S. 199) sage. Mephistopheles bezeichnet die eben gegenwärtige Stunde, indem er aufschauend sie charakterisirt:

„Stern schiesst nach Stern, beschnittner Mond scheint helle!"

Der beschnittene Mond, welcher aus dem Vollmonde durch Beschneidung desselben entstanden, ist der abnehmende Mond (vergl. S. 213), und die Gespenster der Walpurgisnacht, welche in dieser wie Sternschnuppen durcheinander fahren, führen auch die Begegnung der Sphinxe und des Mephistopheles herbei. Er meint, die Stunde sei soweit schon gut, er sitze sicher und warm bei ihnen, aber ganz hinauf sich zu versteigen zu ihnen, bringe Schaden. Die Sphinxe hatten die üble Gewohnheit, diejenigen, welche ihre Räthsel nicht zu rathen vermochten, von den Felsen, auf welchen sie thronten, herabzustürzen in den Abgrund. Also hält sich Mephistopheles in Sicherheit vor ihren Löwenpranken und ersucht sie ihm so Räthsel aufzugeben. Die Sphinx erwidert, er solle nur sich selbst aussprechen, da habe er ein Räthsel. Also ihre Frage nach dem Namen des fremden Gastes war keine Aeusserung der Neugier und Unwissenheit, sondern selbst schon ein Räthsel — ihr Räthsel. Das berühmte Räthsel der Sphinx, welches sie einst den Griechen vor Theben in schrecklich zudringlicher Weise aufgab und das Oedipus löste, lautete: „Welches Geschöpf geht des Morgens auf Vieren, des Mittags auf Zweien, des Abends auf Dreien?" Die Lösung war: „Der Mensch". Jetzt giebt die Sphinx mit der Lösung zugleich das Räthsel und bezeugt damit, dass es für sie kein Geheimniss giebt, indem sie sagt:

Versuch einmal dich innigst aufzulösen:
Dem frommen Manne nöthig wie dem bösen,
Dem ein Plastron ascetisch zu rapiren,
Kumpan dem andern Tolles zu vollführen,
Und beides nur um Zeus zu amüsiren.

Die Lösung ist der Teufel. Wenn der Teufel das Räthsel auflöst, so hat er sich selbst innigst — d. h. wesentlich — aufgelöst: die Selbstkenntniss ist der Untergang des Bösen. Fromme Leute brauchen den Teufel bei ihrem Scheinkampfe mit der Sünde, um sich zu üben, damit er ihnen als Pauk-

binde diene; sie verdrehen die Augen und sagen: der Teufel hat's gethan und suchen so ihre Seele heil zu halten, dass ihnen die Sünde nicht zum Verderben gereichen könne. Der böse Mann dagegen hat den Teufel zum Spiessgesellen, sagt „Hol mich der Teufel“ und vollbringt seine Schandthat. Wenn Zeus ein Gott ist, so durchschaut er die Thorheit des einen wie des andern und lässt sich durch sie nicht kränken. Man sieht: die Sphinxe kennen den Teufel, und durch sie haben nun auch die Greife erfahren, wer der Fremde ist. Sie wollen ihn nicht unter sich dulden und Mephistopheles ist ganz geneigt auf den Kampf einzugehen. Die Sphinx aber beruhigt: der Teufel wird von selbst eine Gesellschaft verlassen, in die er nicht gehört, die ihm nicht zusagt — und so lässt sich die Sphinx auch nicht aus der gelassenen Ruhe bringen, als Mephistopheles nunmehr, weil er zu seinem Verdrusse sich erkannt sieht, auch mit ihr anzubinden versucht. Wirft Mephistopheles der Sphinx vor, dass ja doch ihr Leib in das bestialische Hintertheil eines Löwen ausgehe, so erinnert Sphinx an den verschrumpften (wadenlosen, Vergl. S. 90) Pferdefuss, den Mephistopheles nicht los werden könne, wie sorgfältig er ihn auch verstecke. Zu rechter Zeit lassen sich die Sirenen hören, denn sie gehören ganz in den Kreis der Gespenster, die Mitteldinge sind zwischen Mensch und Bestie und rangiren zwischen Sphinx und Mephistopheles. Sie haben die Leiber von reizenden Jungfrauen und locken durch unwiderstehlich hinreissenden Gesang zu Lieb' und Lust, während sie auf Nichts als Verderben sinnen, und garstige Habichtskrallen, in welche ihre Füsse enden, versteckt halten. Als Ulysses auf seiner Irrfahrt an der Insel vorüber fuhr, auf welcher die Sirenen hausten, liess er von seinen Gefährten sich an den Mastbaum des Schiffes anbinden um ungefährdet, unverlockbar, den reizenden Gesang der Sirenen anhören zu können. Mephistopheles fühlt sich durch sein dämonisches Wesen sicher vor der Verlockung durch Sirenen, aber dafür hat er auch, wie die Sphinxe spotten, anstatt eines Herzens einen verschrumpften ledernen Beutel. Im Gegensatze gegen Mephistopheles, der sich höchst unbehaglich fühlt im unbekannten Kreise hellenischer Dämonen, rühmt sich der herantretende Faust von frischem Geiste neubelebt. Er fragt die Sphinxe nach Helena, aber die Sphinxe sagen, sie reichten nicht bis zu den Tagen der Helena hinauf, weil Hercules (der längst vor Helena lebte —

er gehörte dem Zeitalter des Argonautenzuges an, während Helenas historische Zeit die des Trojanischen Krieges war —) schon die letzten von ihnen erschlagen habe. Hercules (eigentlich Alkides, der Gewaltige genannt) ein Sohn des Zeus mit sterblichem Weibe Alkmene gezeugt, reinigte die Welt von zweischlächtigen Ungeheuern, die auf ihr spukten, so auch von den Sphinxen, wie von den Stymphaliden und von der Lernäischen Schlange, welche auch auf der Bühne bei den übrigen halbthierischen Dämonen sich einfinden, alle dem Vetter aus der Fremde, Mephistopheles mit dem Pferdefusse, zu Lieb. Dass die Sphinxe selber leibhaft auf der Bühne stehend dem Faust erzählen, schon der selige Hercules habe die letzten von ihnen todtgeschlagen, daher wüssten sie nichts von Helena, ist wieder eine von den anachronistischen Unbegreiflichkeiten, die der Dichter sich zu Schulden kommen lässt, wie ihm die verständigen Leute, welche ihn kritisirt haben, vorwerfen. Ja, die Dichter verkehren mit lauter Unbegreiflichkeiten und es ist ganz gewiss zuzugeben, dass die ganze Gesellschaft, welche uns der Dichter in seiner klassischen Walpurgisnacht vorführt, wenn sie unter verständigen Menschen aufträte, ins Tollhaus gesteckt würde; Faust, der die Helena sucht — voran, und die Sphinxe, die breit dasitzend erzählen, die letzten von ihnen seien schon längst vor Helenas Auftreten todtgeschlagen worden, hinterdrein. Aber im Wahnsinne des Dichters ist Methode und auf die Methode kommt es an. Um ihretwillen interessiren wir uns für die Dichter, wie für die Propheten, bei welchen wir auch Methode voraussetzen um uns mit ihnen abgeben zu können, so wie für die Phantasiespiele der Kinder und der Träumenden, welche alle ohne Methode, d. h. ohne einen tieferen Zusammenhang der Erscheinungen als den nur logischen, zu gemeinem Wahnsinn herabsinken würden. Doch zurück zu unsern Sphinxen! Sphinxe sind Dämonen, als solche hat sie kein Hercules erschlagen, sondern nur als zeitliche Wesen, die sie eine Weile waren. Als zeitliche Wesen wissen sie nichts von Helena, wohl aber als Dämonen, denn sie verweisen ja den Faust auf Chiron, welcher Nachricht geben könne. Sie wissen also, dass Faust nach der zeitlichen Erscheinung Helenas frage, und in der That haben auch wir schon aus dem Traume Faust's vor seiner Wiedergeburt, den Homunculus erzählte (s. S. 208), erfahren, dass Faust nach Niemand anders, als nach der Tochter, die Leda mit dem Schwane erzeugt, also nach der zeitlichen Helena mit sehn-

süchtiger Gewalt strebe. Mephistopheles ist sehr verdriesslich über die Erscheinung der mit rasender Geschwindigkeit krächzend einherstürmenden Stymphaliden (Vögeln mit ehernen Krallen, Flügeln und Schnäbeln, und mit Federn, die sie wie Pfeile abschiessen) und unheimlich zwischendrein zischenden Zeuges, von welchem die Sphinxe ihm sagen, dass es die Köpfe sind, welche Hercules der Hydra im Sumpfe Lerna abgeschlagen. An Stelle jedes abgehauenen Kopfes wuchsen zwei neue und alle machten auch abgehauen noch Anspruch auf Unsterblichkeit, wie wir erfahren. Mephistopheles sehnt sich aus dieser Gesellschaft fort, er hat auch bereits entdeckt, was ihn mehr anzieht, eine Gesellschaft lustfeiner Dirnen, der Lamien, denen wir bald noch einmal begegnen werden und an welche die klugen Sphinxe ihn boshaft bestens adressiren, indem sie den Ritter mit dem eingeschrumpften Pferdefusse zu den bockfüssigen Satyrn rangiren. Sie selbst thronen gelassen weiter um — wie sie von ihrer eigentlichen Heimath Aegypten her, wo sie vor den Pyramiden als deren Wächter sitzen, gewöhnt sind — Mond- und Sonnentage zu regeln und dem Hochgerichte der Völker aufmerksam und doch theilnahmlos zuzuschauen: „die Weltgeschichte ist das Weltgericht.“

---

36. Scene.

Peneios,

umgeben von Gewässern und Nymphen.

(Vers 684—929.)

Das Schlachtfeld von Pharsalus liegt mitten in der Landschaft Thessalien; diese wird rings von Bergen eingeschlossen bis auf die Ostgrenze, welche das Aegäische Meer bildet. Von Süden her zieht sich das Gebirge bis fast in die Mitte des Landes herein und dort liegt am Abhange Alt- und Neu-Pharsalus. Davor breitet sich eine weite fruchtbare Ebene aus, die vom Flusse Peneios in der Richtung von Westen nach Osten durchströmt wird. Auf dieser Ebene vor Pharsalus bis zum Peneios hin, also rechts, südlich vom Peneios, wurde die berühmte Schlacht geschlagen. Bis jetzt spielte unser Stück auf den Pharsalischen Feldern, wie die Ueberschrift der Scene lautete, also am obern Peneios. Nunmehr aber nähern wir uns tiefer in die Ebene

vorrückend der nördlichen Grenze des Schlachtfeldes, und damit dem untern Peneios. Dieser selbst wird uns in Personification vorgeführt und so macht uns der Dichter in seiner Weise die Situation anschaulich, welche ein modernster Komödienschreiber in einer Parenthese etwa so gegeben haben würde: „Fluss, dessen Ufer zum Theil mit Schilf und Rohr bewachsen, theils mit Weiden und Pappeln anmuthig besetzt sind, die Blätter bewegen sich im Windeshauche, zuweilen lässt sich unterirdisches grollendes Geräusch vernehmen, begleitet von zitternder Bewegung der Gegenstände“. Durch solche Parenthese bekommt dann der Maschinist seine Aufgabe, der er sich mit mehr oder weniger Geschick entledigt. Für einen Komödienschreiber ist das auch nicht oder nur schwer zu vermeiden; der Dichter aber vermag, wenn er vorzieht an die Phantasie seiner Zuhörer sich zu wenden, mit Leichtigkeit Grossartigeres zu leisten. So kann er gleich anstatt des Peneios dessen ganzes Flussgebiet vorstellen, indem er, wie ihn selbst, auch die zuströmenden Gewässer personificirt und uns den „Flussgott mit den ihn umgebenden Nymphen“ vorführt, und während es schwierig sein wird dem Zuschauer ein herannahendes Erdbeben sichtbar zu machen, begreift der Zuhörer rasch und correct was der Dichter will, wenn der Flussgott sich beklagt, dass er bei seinem behaglichen Dahinwallen durch das friedliche Land, durch grausliches Wittern, heimliches Zittern, das alles ringsumher erbeben macht, sich gestört fühle. Faust kommt bei seinem Umherschweifen an den Fluss, und bestätigt und ergänzt das reizende Landschaftsbild, welches der Flussgott soeben geschildert hat, während die Nymphen im Säuseln, Rieseln und Flüstern zur Ruhe einladend ihn mit leisem Gesange begrüssen. Die Poesie wird traumartig, so dass Faust selbst sich auf sich zu besinnen sucht: „ich wache ja“, ruft er sich selbst zu und giebt dennoch seinem Traume sich hin, demselben Traume, der ihn schon einmal, nämlich damals beschäftigte, als er scheintodt auf seinem Lager lag und Homunculus uns erzählte, womit seine schlummernde Seele sich beschäftigte. Es ist der Traum von der Erzeugung Helenas durch die mit dem Schwane tändelnde Leda. Jetzt aber spricht Faust selbst das Bewusstsein aus, dass sein Auge aus seinem tiefsten Innern die vor ihm sich bewegenden lieblichen Gestalten herausschickt. Er selbst gedenkt seines früheren Traumes und weiss nicht, ob, was er nun erblickt,

wieder Traum oder Erinnerung an den früheren Traum sei. Was er sagt ist in der That eine ergänzende Wiederholung der Schilderung des Homunculus. Wir modernen Verstandesmenschen können nur schwer verstehen, wie es möglich sei, dass unsere Augen eine Welt aus sich heraus hervorzubringen im Stande seien, und nennen die Thatsache solcher Erscheinungen einen krankhaften Zustand, während die Griechen und ebenso unsere moderne wissenschaftliche Erkenntniss die Auffassung, welche der Dichter dem Faust in den Mund legt, vollkommen rechtfertigt. Die Griechen trafen das Richtige, indem sie das *ὁρᾶν* (Sehen) nicht wie wir als einen passiven Zustand, sondern als ein actives Verhalten, eine schöpferische Thätigkeit der Menschenseele betrachteten. Damit hängt u. A. zusammen, dass wir z. B. sagen: „ich sehe ihn (den Menschen) kommen", während der Grieche sagte *ὁρῶ ἐρχόμενον* (ich sehe den Kommenden), und dass, wo wir sagen müssen „Muth zeigen", der Grieche sagte: *θυμὸν ὁρᾶν*. Der Neuplatoniker Plotin sagte: „Nimmer sähe das Auge die Sonne, wenn es nicht sonnenhaft wäre, und die Seele sähe das Schöne nicht, wenn sie nicht schön wäre". Und an einer andern Stelle sagt Plotin: „Wirken ist Schauen". Dazu stimmt ganz das Goethesche Dictum (aus „Zahme Xenien III."), was ich schon einmal citirt habe (vergl. S. 166):

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken;
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken!"

Dass mit dieser ganzen Anschauung auch die dem wissenschaftlichen Standpunkte entsprechende Erkenntniss übereinstimme, das möchte ich gern ausführlicher nachweisen, wenn mich dies nicht zu weit von meiner nächsten Aufgabe ablenkte. Daher begnüge ich mich, einen Ausspruch des grössten Physiologen der Neuzeit (Helmholtz) anzuführen. Derselbe sagt: „Wir sehen die Sonne, die Sterne an den Himmel, nicht an dem Himmel." Also sehen ist ein actives, nicht ein passives Verhalten! Das ist Faust's Standpunkt, wie ihn Goethe bestimmt hat. Es könnte scheinen, als ob auf diesem Standpunkte die Traumwelt ganz dieselbe Berechtigung habe, wie die Welt, welcher der Mensch wachend angehört; aber der Unterschied beider Welten besteht darin, dass in der Traumwelt alles nach Zufall und Willkür geschieht, während in der Welt des wachenden Menschen, in der Wirklichkeit, alle Erscheinungen im Zusammenhange von Ursache und Wirkung

stehen und sich gegenseitig bedingen. Der Mensch ist nur so lange im wachen Zustande, als er diese Forderung des Zusammenhanges an die ihn umgebende Welt geltend macht. Die Gesetzmässigkeit der Welt ist ihre geistige Bedeutung und dass der Mensch mit der Forderung und der Voraussetzung dieser Gesetzmässigkeit an die Welt herantritt, ist die Folge seiner eigenen geistigen Innerlichkeit. Daher tritt auch diese Forderung um so schwächer auf, je unentwickelter die geistige Innerlichkeit des Menschen ist, und der rohe, ungebildete Mensch findet sich wachend wie träumend in einer zusammenhanglosen Welt, in welcher ihm nur der Zufall und die Willkür zu regieren scheinen. Die Welt der Poesie hat mit dem Traume die Form des Hervorgehens aus der geistigen Innerlichkeit des Menschen gemein, während sie doch ganz und gar der Gesetzmässigkeit des geistigen Wesens des Menschen, als dessen Schöpfung, gemäss ist. In dieser Beziehung übertrifft sie sogar die Wirklichkeit, denn während diese nur immer mehr, je gebildeter der sie betrachtende Geist ist, gesetzmässig erscheint, und daher das Gesetz die Form einer dem Stoffe, einer widerstrebenden Masse, auferlegten Nothwendigkeit hat — trägt im Gegentheil die vom Dichter geschaffene Welt durch und durch das Gepräge von dessen geistiger Innerlichkeit, so sehr, dass diese Welt die Form der Freiheit hat; eine Welt, die nichts ist, als was sie sein soll, und die vollkommen das ist, was ihr Schöpfer in sie hineinzulegen vermocht hat. Man hat daher von der Welt des Dichters als von einer höheren Wirklichkeit gesprochen im Gegensatze gegen die gemeine Wirklichkeit. Der Unterschied beider Wirklichkeiten läuft aber darauf hinaus, dass er sich aufhebt, sobald die Welt der gemeinen Wirklichkeit vollkommen erkannt wird und die Welt der höheren Wirklichkeit, die Poesie, von einem Geiste ausgeht, welcher über alle Unvollkommenheiten erhaben ist. In diesem Falle nämlich ist es ganz dieselbe Welt, deren Erkenntnissstrahlen im sie erkennenden Subjecte zusammenlaufen und deren schöpferische Strahlen von dem Subjecte, welches immer der Geist ist, ausgehen. Es ist aber immer dieselbe Welt, wer ich auch sein mag, welche ich in mich hineinsehe, wie die Welt, welche ich aus mir heraussehe. Das Wort des Dichters, welcher mehr als ein gewöhnlicher Mensch in sich hinein und aus sich heraussieht, ist daher für Jedermann, der es versteht eine Offenbarung einer höheren Wirklichkeit, als dieser gewöhnliche Mensch ohne diese Anregung besitzen würde.

Doch zurück zu Faust. Während er noch versunken ist in das reizende Bild von der Erzeugung Helenas, das seine Augen aus seiner Seele heraus in die anmuthige Landschaft am Peneios hineingeschaut haben, vernehmen die Nymphen und alsbald auch Faust den näherkommenden Schall von Pferdehufen. Ein Reiter auf weissem Pferde erscheint, genauer betrachtet, ein weisses Pferd, auf dessen Rumpf anstatt eines Pferdehalses und Pferdekopfes die Büste eines Menschen sitzt, ein Centaur, also auch solch ein Wesen, wie die übrige Gesellschaft, die wir schon kennen gelernt haben, aber, wie wir bald erfahren werden, von edelster Art, wenigstens in dem uns hier vorgeführten Repräsentanten des Stammes. Faust erkennt ihn sogleich, es ist der edle Chiron, an den ihn die Sphinxe verwiesen, als er bei ihnen nach Helena sich erkundigte. Er weiss aber auch ohne die Sphinxe längst, wer Chiron ist: ein weiser edler Sänger, Held und Arzt, Lehrer der Dioskuren Kastor und Pollux (der Brüder der schönen Helena), später auch des Achilleus, Freund des Hercules und aller der anderen, die zu dem Heldenkreise der Argonauten gehörten, also jener halbgöttlichen Helden, welche unter der Führung Jasons das goldene Vliess aus Kolchis heimholten nach Griechenland mit ihrem Argos genannten Schiffe, ein Menschenalter vor dem Trojanischen Kriege. Zu diesem Kreise gehörten nächst Hercules und den Dioskuren auch die Boreaden (die Söhne des brausenden Nordwindes Boreas), der mit seiner musischen Kraft allgewaltige Orpheus, und der mit dem schärfsten Blicke begabte Lynceus, welcher bestimmt ist in unserer Tragödie noch eine weitere Rolle zu übernehmen. Unser Dichter legt die Charakteristik dieser Helden in den Mund des Chiron, welcher Hercules als das Ideal edelster Männlichkeit preist, weil er nicht nur zu herrschen, sondern auch zu dienen verstand, indem er auf Geheiss seines älteren Bruders, seine hochberühmten Arbeiten vollführte, Heldenthaten, die besonders darauf gerichtet waren die halbmenschlichen, halbthierischen Ungeheuer auszurotten, welche auf der Erde spukten und ein gesittetes Gesellschaftsleben unmöglich machten, und weil er auch im zähmenden und veredelnden Frauendienste als herrliches Vorbild auftrat. Hercules galt für einen Sohn des Zeus, der ihn, nachdem er sich auf dem Oeta selbst den Flammentod gegeben hatte, in die Versammlung der Götter aufnahm, wo er seitdem ein seliges und unsterbliches Leben führt als Gatte der Hebe, der ewigen

Jugend. Das Gespräch zwischen Faust und Chiron, in welchem dies alles zur Sprache kommt, lässt unser Dichter in der wunderlichsten, aber ganz dem Charakter Chirons entsprechenden Weise sich vollziehen, freilich jedoch in einer Weise, welcher gerecht zu werden dem geschicktesten Theatermaschinisten nicht ausführbar erscheinen dürfte. Faust bittet den Chiron ihm Gehör zu geben, aber der nimmer rastende Centaur lässt sich nicht aufhalten, doch erlaubt er Faust sich auf seinen Pferderücken zu setzen und bringt ihn durch den Fluss und dann weiter. Während dieses Rittes fragt Faust den Chiron aus. Erst sucht er durch schmeichelnd anerkennende Worte seine Gunst zu gewinnen, aber Chiron weicht mit edler Bescheidenheit aus. Wenn ihm nachgerühmt werde, dass er als edler Pädagog ein Heldenvolk herangebildet habe, so wolle das nicht eben viel sagen, denn die Menschen liessen sich leider nur allzuschwer erziehen, und so komme es, dass selbst die Göttin der Weisheit, Pallas Athene, welche in der Gestalt des Mentor den Sohn des Ulysses, Telemach, begleitet hatte, als Erzieherin nicht zu hohen Ehren gekommen sei. Und wenn er als Arzt manch einem im Kampfe verwundeten Helden Hilfe zu leisten vermocht, so habe er seine Kunst schliesslich an Wurzelweiber und Pfaffen überlassen müssen. Auch Chiron drückt sich sehr anachronistisch aus, wie denn auch seine Erscheinung selbst nicht minder als die der Sphinxe ein Anachronismus ist, weil Hercules Pfeile auch ihn vor Zeiten getödtet haben. Faust lässt sich durch die ablehnenden Antworten des Chiron nicht abschrecken weiter zu forschen. Er bringt nun Chiron auf die Argonauten zu sprechen und darauf geht Chiron gern ein. Nachdem er den Hercules als den schönsten Mann gepriesen, will Faust auch von der schönsten Frau hören. Von Frauenschönheit mag Chiron nichts wissen, weil sie einzig auf Eitelkeit hinauslaufe, wohl aber preist er die unwiderstehliche Anmuth des Weibes, wie Helena sie besessen habe. So spricht Chiron selbst den Namen Helena aus und Faust hat seinen Zweck erreicht. Chiron soll von Helena erzählen, die er einst, wie er sagt, so wie jetzt Fausten auf seinem Rücken durch einen Fluss getragen. Wie? wo? wann? Damals, sagt Chiron, als die Dioskuren aus den Händen von Räubern ihr Schwesterchen entführt hatten. Da erinnert sich Faust seiner gelehrten Kenntnisse: jenes damals, so haben die Philologen herausgerechnet, muss zu einer Zeit sich ereignet haben, wo Helena erst sieben bis zehn Jahr

alt war, und haben dann über ihre eigene Entdeckung bedenklich die Köpfe geschüttelt. Der Dichter kommt wiederholt auf diese pedantisch gelehrte Auffassung, die eine mythische Ueberlieferung wie einen historischen Bericht kritisirt, zu sprechen, und erledigt alle diese philisterhaften Bedenken durch die Worte, die er dem Chiron in den Mund legt: den Poeten bindet keine Zeit. Bei anderer Gelegenheit*) hat Goethe gesagt: „Die Ilias wie die Odyssee, die sämmtlichen Tragiker und was sonst von wahrer Poesie übrig geblieben ist, lebt und athmet nur in Anachronismen.“ Das klingt den jetzigen Anschauungen gegenüber sehr paradox, ist aber der Auffassung der Aufgabe der Dichtkunst, welche von jeher und in aller Zukunft allen wahren Dichtern eigen gewesen ist und sein wird, ganz gemäss. Aristoteles sagt: die Poesie müsse sich von der Geschichtschreibung dadurch unterscheiden, dass, während diese ihr Gewebe aus unendlichen Fäden herstelle, die Composition der Poesie Anfang und Ende der Fäden und deren ganzen Verlauf zur Anschauung bringen müsse. Das könnte aber nicht geschehen, wenn die Poesie der Zeitrechnung sich befleissigte, denn jede zeitliche Erscheinung und jede Erscheinung, welche die Form der Zeitlichkeit an sich trägt, ist Resultat einer unendlichen Vergangenheit und Ursprung einer unendlichen Zukunft. Der Mythos ist die poetische Auffassung einer solchen Erscheinung, wie sie im Volksmunde sich fortpflanzt, und so wird auch der Mythos auf die Zeitrechnung keine Rücksicht nehmen.

Faust acceptirt die gegen die Philologen gerichtete Bemerkung des Chiron gern, denn sie ist ganz geeignet sein sehnsüchtiges Streben nach dem Besitze Helenas zu rechtfertigen. Die Mythe erzählt auch, dass Achill nach seinem Tode aus dem Schattenreiche emporgestiegen sei um sich mit Helena zu vermählen — also, meint Faust, dürfe auch er hoffen, aller Zeitrechnung, allem Geschicke zum Trotze sie erringen zu können. Habe Chiron einst Helena gesehen, so habe er (Faust) heute, d. h. in der Zeit, welche er erlebe (am Kaiserhofe), sie geschaut, und zwar sei sie ihm ebenso schön wie reizend, ebenso schön wie ersehnt erschienen. Da spricht denn Chiron das Wort aus, welches ich schon einmal zur Beurtheilung Faust's citirt habe (s. S. 197):

Mein fremder Mann, als Mensch bist du entzückt
Doch unter Geistern scheinst du wohl verrückt.

*) In einer Besprechung von Manzoni's „Adelchi“.

und räth dem Faust mit ihm bei der in der Nähe hausenden Manto vorzusprechen, um Heilung zu suchen. Manto, eine Sibylle, d h. eine gottbegeisterte und weissagende Frau, wird vom Dichter als eine Tochter Aesculaps hingestellt, des hochberühmten Heilkünstlers, der nach seinem Tode als Gott verehrt wurde und als solcher der Schutzpatron aller Aerzte ist. Faust will von Heilung nichts wissen; könnte er Heilung begehren von seiner Manie, so wäre seine Sehnsucht nach Helena nichts als eine unedle Begierde und er selbst gehörte zu dem grossen Haufen in ohnmächtiger Begehrlichkeit dahinsiechender Menschen, die unfähig Grosses, Erhabenes zu fassen dasselbe nur als Vorwand benützen, um unter falschem Schein Unwürdigem nachzujagen. Er wäre niederträchtig. Im Alterthume sprach man von einem Steine der Manto, auf welchem sie weissagend gesessen; Goethe spricht dafür von einer Quelle Manto's und nähert so die antike Vorstellung der modernen. Heilung hofften die Alten von Weissagungen, welche die Orakel ertheilten, während wir modernen Menschen in gleicher Hoffnung heilsame Quellen aufsuchen. Auch die Oertlichkeit, wo der Tempel liegen soll, in welchem Manto ihre Prophezeiungen ausspricht, wird vom Dichter näher bezeichnet. Chiron hat während des vorausgegangenen Gespräches Faust durch den Fluss Peneios getragen und so befinden sich Beide nunmehr nördlich vom Peneios auf der weiten Ebene, welche nach Norden durch jenes Gebirge begrenzt wird, welches die Provinzen Thessalien und Macedonien trennt und das im Olympos gipfelt, den die Griechen für den Sitz der Götter hielten. Wie auf der Ebene rechts vom Flusse die Schlacht bei Pharsalus geschlagen wurde, in welcher der Untergang der alten Welt vorbereitet und eingeleitet wurde, so wurden auf der Ebene links vom Flusse die Schlachten geschlagen, in welcher das macedonische Königthum, nachdem es zuvor der griechischen Freistaaten sich bemächtigt hatte, vor der Römischen Republik erlag. Das gewaltige Reich Alexander des Grossen zerfiel, zerbröckelte in fruchtlosem Ringen gegen die römische Gewaltherrschaft, und verlor sich schliesslich durch eine allgemeine Auswanderung der vornehmen Geschlechter von dem Schauplatze der Geschichte. Träumend sitzt Manto in ihrem Tempel, als der Klang von Pferdeshufen sie erweckt. Der Gruss zwischen Manto und Chiron ist kurz und ebenso kurz die Vorstellung des Faust. Rastlosigkeit ist dem Chiron eigen

und ebenso der Manto, aber während jener die Welt unablässig durchkreist, lässt diese die Zeit rastlos um sich drehen. Chiron ist der unermüdlich von Ort zu Ort bewegte, Manto die immer am selben Orte in ihrem Templum (Aussichtsorte) verharrende, welche die Zeit in steter Wiederholung an sich vorüberrauschen lässt. Chiron kehrt auf seinem Kreislauf immer zu denselben Stellen zurück, wie die Erde auf ihrer Bahn um die Sonne, und in der Zeit ist „alles schon dagewesen". So stellen sich die Beiden als Repräsentanten des Raumes (Chiron) und der Zeit (Manto) dar; beide scheinbar unendlich, in Wahrheit in sich zurücklaufend. Chiron bleibt dabei, dass Faust verrückt sei, weil er Unmögliches begehre, aber eben dadurch ist dieser an Manto bestens empfohlen. Die Zeit bringt Vieles zu Stande, was vorher als unmöglich, als verrücktes Begehren erschien. Manto übernimmt es Fausten den Weg zur Unterwelt, zu Persephoneia, der Göttin des Hades, und ihrem geheimen Cultus zu zeigen, wo er die historische Helena als Schatten wiederfinden und mit Hilfe der Mysterien ans Licht des Tages empor bringen könne, — wenn er die dargebotene Gelegenheit besser benutze, als einst Orpheus, der auf gleichem Wege seine geliebte, ihm durch den Tod entrissene Euridike aus dem Hades heraufholen wollte, aber dieselbe auf dem Rückwege zur Oberwelt durch vorwitzigen Ungehorsam wieder verlor. Es drängt sich die Frage auf, wie es komme, dass Chiron und Manto in so verschiedener Weise gegen Faust sich verhalten. Wenn Chiron den Raum repräsentirt, wie sich herausstellte, so ist er das Reich der neben einander befindlichen Gestalten; für den Raum ist jede dieser Gestalten, welche einmal herausgerissen worden aus dem örtlichen Zusammenhange, für immer verschwunden. Das Todte bleibt, das Lebendige vergeht in eitel Nichts, im Raume giebt es keine Ahnung, noch Hoffnung der Unsterblichkeit, was dafür sich ausgiebt ist gemeiner Wahnsinn. Solcher Wahnsinn ist der vulgäre Gespensterglaube, nach welchem Geister umgehen sollen wie lebendige Leiber. Anders aber verhält es sich mit der Zeit: ist die Zeit im Kreislaufe begriffen, so muss sie wiederbringen, was einst dagewesen und nur eine Weile verschwunden war. Gemeiner Wahnsinn würde es sein anzunehmen, dass das Zeitlose (z. B. ein abstracter Gedanke wie $2 \times 2 = 4$) kommen und und verschwinden könne. Das Todte hat keine Zeit und das Lebendige schwindet aus der Zeit, sobald es stirbt.

Aber das Todte hat Raum, auch der Leichnam behauptet sich im Raume. Das Todte (Gebein, Ueberbleibsel des früher Lebendigen) hat im Raume den Schein der Beständigkeit und insofern ist das Räumliche dem Ewigen näher verwandt als das Zeitliche. Das was räumlich unmöglich ist, kann sehr wohl zeitlich möglich sein. Sollte einer meiner Leser daran zweifeln, so erinnere ich ihn nur an die thatsächliche Erfahrung der Gegenwart: es ist nicht möglich, dass ich mit meinem Leibe zugleich in Europa und Amerika bin; aber mein Gedanke, mein Wort als Träger des Gedankens kann sehr wohl zugleich in Europa und Amerika sein. Mit dem Telegraphen haben wir das fertig gebracht. Wer Unmögliches begehrt, kann es im Raume nicht, wohl aber in der Zeit erringen — es steht jedem von uns frei nach der schönen Helena zu streben, und der wird sie aller Zeit zum Trotze gewinnen, welcher es dahin bringt das edle Weib in seiner gottentsprossenen ewigen Bedeutung sich klar und bestimmt vorzustellen — und dahin vermag es zu bringen: ein wahrer Dichter, ein echter Künstler, — und auch ein — rechtschaffen Liebender.

---

37. Scene.

Am obern Peneios, wie zuvor.

(Vers 930—1468.)

In der vorausgegangenen Scene, welche die Ueberschrift Peneios trug, gelangten wir durch den Ritt Faust's auf dem Rücken des Centauren Chiron, während der Unterredung zwischen Faust und Chiron, von dem pharsalischen Schlachtfelde bis zum Olymp, welcher unweit der Mündung des Peneios in's Aegeïsche Meer liegt. Wir sind also während der Scene vom obern zum untern Peneios gelangt, und da Chiron mit Faust vom pharsalischen Felde aus den Fluss betreten und denselben beim Olymp verlassen hat, so zeigt sich, dass um der Phantasie des Dichters zu folgen, wir annehmen müssen, Chiron sei mit Faust auf dem Rücken den Fluss entlang gewatet Am Schlusse der vorhergehenden Scene steigt Faust mit der ihm den Weg zeigenden Manto hinab in den Hades. Er verlässt uns auf Zeit und wir ihn.

Der Dichter aber führt uns nun wieder an den oberen Peneios zurück — (wie zuvor, sagt er, d. h. auf den Pharsalischen Feldern) —, wo die Sphinxe thronen bei Greifen und goldsuchenden Ameisen, wo sich schon die Sirenen und ähnliche Gebilde eingestellt hatten, zu denen bald noch andere dämonische Erscheinungen kommen werden.

Ehe wir aber in diesen Kreis eintreten, drängt sich noch die Frage auf: was will Faust im Hades anderes, als was er schon durch seinen Gang zu den Müttern erzielt hatte? Dass nicht eine blose Wiederholung vorliegt, geht schon daraus hervor, dass er jetzt einer ganz anderen Führung zu einem ganz anderen Orte bedarf. Denn als Faust dem vorgehaltenen Zauberschlüssel folgend zu den Müttern sich begab, da ging sein Weg, der kein Weg war, ins Unbetretene, Nichtzubetretende, ins Leere, ins Nichts, in welches man ebenso gut steigend gelangt, wie versinkend, ins Zusammenhanglose, Zeitlose. (S. S. 186 u. f.). Dahin führt die weise und milde Manto ihn nicht, sondern in den Aufenthaltsort der Verstorbenen, welcher unterhalb der Erdrinde angenommen wird, während die lebenden Menschen über derselben sich aufhalten. Die Verstorbenen sind nicht aus Nebel sich zusammenballende und wieder zerfliessende Gestalten, sondern Schemen, Schatten, welche also eine ganz bestimmte, mit der Gestalt, die sie im zeitlichen Leben hatten, übereinstimmende, von derselben abhängige Erscheinungsform haben. Viele Wege führen aus der Oberwelt in die Unterwelt und diese hat ihrerseits festen Grund und Boden. Die Schemen, die dort hausen, können aber nach der Vorstellung die ihnen abhanden gekommene Festigkeit und Greiflichkeit wieder erlangen, können ebenso gut, wie Sterbliche zu ihnen niedersteigen um Schatten zu werden, auch wieder zu den Menschen emporsteigen um als vollblutige Sterbliche aufzutreten. Berücksichtigen wir diese alterthümlichen Vorstellungen, dann werden wir sagen müssen: die Helena, welche Faust durch den Gang zu den Müttern holte um sie dem Kaiser und seinem Hofe vorzustellen, war ein urbildliches, wesenloses Wahngebilde (ein εἴδωλον sagten die Griechen), welches beim Vergehen des Bewusstseins in der Apoplexie, die Faust befiel, in Nichts verpuffte und zerfloss. Dagegen ist die Helena, welche er jetzt an der Hand Mantos in der Unterwelt aufsucht, die einst geschichtlich dagewesene, volllebendig gewesene, jetzt im Hades als Schemen noch verkehrende Helena, welche also nicht wesenlos, sondern nur der vollen sinnlichen Erscheinung beraubt ist und die

dieses leibhafte Dasein möglicher Weise wieder erlangen kann. Nachdem Faust nunmehr ausgegangen ist Helena zu suchen, weil jenes den Müttern entführte Wahngebilde die Sehnsucht nach ihr in seiner Seele entzündet hat, beschäftigt er sich mit den Vorstellungen von ihrer physischen Lebendigwerdung, also er verlangt nach ihr als einer zur vollen zeitlichen und räumlichen, d. h. leiblichen, aus der Unterwelt wieder zur Oberwelt zurückgekehrten Erscheinung.

Nachdem wir so bestimmt festgestellt haben, was Faust begehrt, wollen wir nun der Einladung des Dichters folgend zu dem oberen Peneios zurückkehren, wo es zunächst noch wie zuvor zugeht: die Sphinxe noch thronen, die Sirenen noch locken. Mit ihren verführerischen Liedern möchten diese alles, was folgen kann, verleiten mit ihnen zum Meere zu eilen um dort verheissene Lust zu suchen, in Wahrheit aber um dort die Beute ihrer boshaften List zu werden. Da beginnt ein Erdbeben, das ja auch der Flussgott Peneios zuvor schon in seinen Gliedern störend verspürt hatte (V. 689 u. f.): der Fluss scheint rückwärts zu fliessen, und braust auf, der Boden zittert, das Wasser staut sich, die Ufer bersten und dampfen. Geschickt benutzen die nie verlegenen Sirenen die ängstigende Erscheinung um alle Versammelte aufzufordern im Meere ihr Heil zu suchen, wohin sie ja zuvor schon mit süssen Worten lockten, dessen Reize und Sicherheit im Vergleiche gegen das Festland sie auch jezt preisen. Da brummt's und poltert's in der Tiefe; es ist das Erdbeben, personificirt in der Karyatiden-Gestalt des Seismos, der seine Leistungen zu beschreiben und zu würdigen versteht. Die nur auf gelassenes Thronen in unveränderlicher Haltung eingerichteten Sphinxe finden das Erdbeben sehr verdriesslich und unleidlich, fassen aber den einzig ihrer würdigen Entschluss, geschehe was da wolle, ihren Platz nicht zu verlassen und geben sich sogleich ihrer Aufgabe hin Zeugen dessen zu sein, was geschieht, wobei sie, die Wissenden, auch nicht einen Augenblick zweifelhaft sind, was und wen sie da vor sich haben. Sie kennen alle alten Geschichten, auch die von der Leto, welche als erste Gemahlin oder auch Geliebte des Zeus schwanger war und nicht gebären konnte, weil ein Fluch der eifersüchtigen Hera (Juno) auf ihr lastete, dass kein Festland und keine Insel der Erde ihr als Stätte dienen dürfe um ihrer Leibesfrucht sich zu entledigen. Da besorgte Seismos, der Gott des Erdbebens, eine neue Insel für sie, unter seiner Anstrengung erhob sich

die Insel Delos aus dem Meere, und auf ihr wurden zwei grosse Götter geboren: Apollon und Artemis (Diana). Die Sphinxe erkennen den uralten Dämon, welcher von jeher bei der Gestaltung der Erdoberfläche urkräftig thätig gewesen ist, und beschreiben seine jüngste Leistung, der sie übrigens gelassen und selbstbewusst zuschauen, sicher, dass ihnen auch das Erdbeben nichts anzuhaben vermöge. Aber Seismos selbst ist mit sich zufrieden und preist seine Verdienste, seine Ahnen, seine übermüthigen Jugendstreiche, wie er die Erde durch Aufthürmung der Gebirge schön gemacht, den Göttern ihrer würdige erhabene Wohnsitze geschaffen und auch jetzt wiederum neues Land emporgefördert habe, auf welchem fröhliche Bewohner von nun an hausen können. Und an solchen fehlts auch nicht. Die Sphinxe zwar betheiligen sich nicht als fröhliche Bewohner der neugeschaffenen Gegend, sie sind zufrieden, dass sie nur auf ihrem Sitze nicht gestört werden, aber die Greife haben in Bergesritzen Goldblättchen entdeckt und stellen sogleich die fleissigen Ameisen an, diese Goldkörperchen zusammen zu lesen, damit sie, die Greife, den Schatz künftig bewachen. Die emsigen Imsen gehen auch gleich mit zappelnder Begier an die Arbeit, sondern die Goldkörnchen von dem sie umgebenden Gestein (der Bergart) und häufen das Gold unter die Klauen der Greife. Bald stellt sich aber auch noch ein anderes menschenartiges Gesindel ein, Volk, wie es von jeher nach menschlichen Vorstellungen im neuen Lande als Urbewohner ein thätiges und fröhliches Leben geführt hat, als da sind das lustige und fleissige Zwergengeschlecht der Pygmäen, Männlein und Weiblein, so lang etwa wie der Abstand des Ellenbogens eines Menschen von dessen Faust, dann die noch viel kleineren Daktylen, Fingerlinge oder Däumlinge. Diesen und den goldsuchenden Ameisen gegenüber sind die Pygmäen Riesen, und darum maassen diese sich auch sogleich die Herrschaft über jene an, zu deren Geltendmachung und Behauptung sie nicht säumen sich Waffen zu schmieden, wozu die Imsen das Metall suchen, die Daktylen Holz herbeischaffen, und es zu Kohlen brennen müssen. Auch fehlt es den streitlustigen Pygmäen bald nicht an einem Generalissimus, der, während Imsen und Daktylen in ihrer Schwäche unter die ihnen aufgedrängte Herrschaft, wenn auch schon auf Befreiung sinnend, sich beugen, mit den Reihern, die auf dem nahegelegenen Teiche sich aufhalten, aus Aerger über deren hochmüthiges Wesen und aus Gier nach deren Eiern und Federschmuck, Krieg

anfängt oder Jagd auf sie macht. Es kommt unter dem armen Reihervolke zu einem gräulichen Blutvergiessen, das die beutegierigen Pygmäen gewissenlos anstiften. Da erheben die Kraniche des Ibykus ein schreckliches Ach- und Wehgeschrei und rufen alle ihre ihnen zu Gebote stehenden Heerschaaren, die weit über Meer eine nach der andern in langen Reihen dahergeflogen kommen, zum unversöhnlichen Rachekriege gegen das Zwergenvolk. So kommt es also am Jahresfeste wiederum zu einer Schlacht bei Pharsalus, in welcher im Namen der Freiheit Knechte hüben und drüben um die Herrschaft kämpfen. (Vergl. V 398.)

Während diese parodistische Episode der Schlacht bei Pharsalus auf dem neugeborenen Gebirge sich ereignet, treibt Mephistopheles unter dem antiken Gespenstergesindel, welches ihn von den Sphinxen weggelockt hat, wie wir wissen, in der Ebene sich herum. Aber er sehnt sich nach seiner nordischen Heimath, nach dem Blocksberg und dessen Hexen, wo er eines so hohen Ansehns sich zu erfreuen hatte. Er vergleicht den Blocksberg mit der schönen Gegend, in welcher er hier verdriesslich lustwandeln muss. Dort gebe es zwar auch allerlei wunderliche Figuren, wie Ilse auf dem Steine, Heinrich auf der Höhe, die Schnarcher bei Elend, bei denen man sich allerlei unheimliche Dinge vorstellen könne, aber diese Figuren stehen doch unwandelbar fest, ohne sich zu mehren oder zu mindern, während hier (auf dem Felde von Pharsalus) alles in Bewegung und Wandelung begriffen sei. Das Erdbeben ist dem Mephistopheles sehr zur Unzeit gekommen, während er dem vor ihm hertänzelnden, ihn immer weiterlockenden Lamiengesindel nachstellt. Die Lamien coquettiren mit dem vermöge seines Pferdefusses hinkenden Teufel und amüsiren sich den alten Sünder hinter sich drein zu ziehen. Dieser aber wird durch den Spass sehr verstimmt und stellt in seiner Weise moralische Betrachtungen an; er kommt sich selber vor wie ein wildes Thier, das sich durch eine widerwärtige Lockspeise in die Falle locken lässt: Der Wolf läuft dem Luder nach und fällt in die Grube. Auch Mephistopheles wird durch seine moralischen Betrachtungen vor Schaden nicht bewahrt. Zu den Lamien gesellt sich noch eine dem Mephistopheles schon näher verwandte Figur: die Empuse mit dem Eselsfusse, welche den Ritter mit dem Pferdefusse als Vetter begrüsst. Sie kann sich in alles Mögliche verwandeln, wie sie sich rühmt, und hat

heute dem Herrn Vetter zu Ehren einen Eselskopf aufgesetzt. Indessen dadurch fühlt Mephistopheles sich nicht besonders geehrt, gern aber giebt er sich dem Wahne hin hier, auf griechisch-klassischem Boden, verwandte Geister zu finden, und wagt es sich mitten unter die ihn einladenden, sich anbietenden Lamien zu mischen um die eine oder die andere einzufangen. Aber da stellt sich heraus, dass er der schmählich Gefoppte ist: eine Dirne nach der anderen verwandelt sich in seinen Händen in das, was sie in Wahrheit ist, in ekelhaft widerwärtige Dinge und Figuren, bis den aus dem romantischen Norden in die klassische Gespensterwelt eingedrungenen Hexensohn ein Schwarm von Fledermäusen umflattert. Mephistopheles schüttelt sich und flieht nach dem die Ebene begrenzenden Gebirge, um sich von dem schauerlichen, absurden Gesindel zu befreien, welches zu Tage kommt im Süden wie im Norden, wenn man mit den beim Mummenschanz (der klassischen wie der romantischen Walpurgisnacht) vorübergaukelnden Maskenzügen sich einlässt. Mephistopheles verläuft sich in dem Gebirge, von welchem er meint, dass es ebenfalls, wie das hinter ihm kurz zuvor entstandene, erst soeben sich emporgehoben habe. Aber die Oreas (Bergnymphe) erklärt ihm von einem Naturfelsen aus, dass dieses Gebirge uraltes Land sei, während jenes vorhin entstandene nur ein Wahngebilde sei, nur eine von den vielen gespenstischen Erscheinungen der klassischen Walpurgisnacht, welche mit dieser Nacht selbst wieder verschwinden. Dankbar verbirgt sich Mephistopheles in die Waldesschatten des Urgebirges, als ihm mit bescheidenem Lichte auftretend Homunculus in der gläsernen Phiole wieder begegnet. Der hat sich auch ins Urgebirge hergeflüchtet um dem Gespensterspuk in der Ebene zu entgehen, welcher auch ihm unheimlich geworden ist, nachdem er vergebens sich nach einer Gelegenheit umgeschaut um endlich im besten Sinne zu entstehen. Was er damit meint, geht sogleich aus dem Motive, welches er anführt, hervor: weil er voll Ungeduld ist, das ihn einschliessende Glas zu zerschlagen. Erinnern wir uns der ersten Worte, welche Homunculus sprach, als Wagners Experiment soweit gelungen war, dass er zur Erscheinung kam, um seine an das Zummenhalten des ihn einschliessenden Glases gebundene Existenz zu erklären: (V. 318 u. f.)

Natürlichem genügt das Weltall kaum;
Was künstlich ist, verlangt geschlossnen Raum.

Homunculus hat also offenbar bis jetzt nur erst noch eine künstliche Existenz und möchte gern eine natürliche Existenz haben. Da Homunculus aus lauter natürlichen Ingredienzien zusammengebraut ist, so bedeutet Existenz nicht die Substanz, sondern die in einer bestimmten Form sich darstellende Mischung verschiedenartiger Substanzen. Wenn die ihn einschliessende Phiole zerbräche, so würde zu Tage kommen, was er eigentlich sei: er würde ins Unendliche auseinanderfliessen und seine Scheinexistenz hätte aufgehört. Gewänne er jedoch, er als Person, natürliche Existenz, so würde die ihm eigenthümliche, ihn individualisirende Gestalt ihn vor dem Auseinanderfliessen ins Unendliche bewahren. Also in diesem besseren und besten Sinne möchte Homunculus entstehen, der bis jetzt nur erst im schlechtesten Sinne entstanden ist, und er hofft, dass es ihm gelingt mit Hilfe zweier Philosophen, denen er im Umherschweifen begegnet ist: Thales und Anaxagoras. Diese naive Vorstellung, die allerdings auf das Problem hinausläuft, welches vor mehr als funfzig Jahren der Leipziger Professor Krug der speculativen Philosophie aufgab: einen Kalbsbraten zu construiren, verspottet Mephistopheles in seiner sarkastischen Weise. Er meint: da wo Gespenster spukten, gehörten freilich auch Philosophen hin, denn das Gespenstermachen — Hirngespinnste erfinden, — sei just ihre Stärke; — und da durch Irrthum der Verstand sich entwickele, so möge Homunculus nur auf dem eingeschlagenen Wege weiter gehen, denn entstehen könne er nur auf diesem Wege — auf dem Wege des eigensten Irrthumes. Indess Homunculus meint doch, guter Rath sei nicht zu verachten, und schliesst sich seinen im Disput herbeikommenden Philosophen an, während Mephistopheles dieser Begegnung ausweicht. Die beiden Philosophen sind in Streit gerathen über die Erklärung des Phänomens, welchem das neue Gebirge seine Entstehung verdankt. Erinnern wir uns, dass auf diesem neuen Gebirge schon ein anderer Streit entstanden ist: der Krieg der Pygmäen und der unterthänigen Daktylen und Imsen mit den Reihern. Die Pygmäen sind Schmiede, denen die Imsen Metalle zutragen, die Daktylen Kohlen, damit sie ihre Feuer-Arbeit verrichten können, die Reiher dagegen sind Wasservögel. Im ersten Anlaufe haben die Pygmäen die Reiher geschlagen, aber die diesen nunmehr verbündeten Kraniche rüsten sich zum Kampfe wider die Pygmäen, in langen Linien kommen sie über Meer daher, gerufen von dem

Rachegeschrei der zu ihrem Stamme gehörigen „Kraniche des Ibykus". Feuer und Wasser ist der Gegensatz, der im Kampfe der Pygmäen und Reiher sich geltend macht, und derselbe Gegensatz treibt auch die beiden Philosophen Anaxagoras und Thales wider einander. Anaxagoras steht auf Seite des Feuers und damit auch der Pygmäen, Thales auf Seite des Wassers und damit auch der Reiher. Anaxagoras nimmt an, das vor Augen stehende, so plötzlich emporgeschossene Gebirge sei durch Feuerdunst entstanden, während Thales die Entstehung aller Dinge aus dem Wasser festhält Und so erinnert denn ihr Disput allerdings an den Streit zwischen Vulkanisten und Neptunisten, welcher die Kreise der Geologen in der Zeit, wo die Tragödie Faust entstand, lebhaft bewegte. Aber das ist von untergeordneter und nebensächlicher Bedeutung; wir haben uns an die Bedeutung des Auftritts für die Oekonomie des Stückes zu halten. Auch das ist kaum der Rede werth, wie Anaxagoras dazu kommt den Vulkanismus zu repräsentiren. Es genügt zu wissen, dass Anaxagoras mit den vulkanischen Erscheinungen sich beschäftigte und auf sie andere Erscheinungen (wie die Meteorsteine) zurückführte. Beide Philosophen werfen einander Eigensinn vor, weil keiner vom andern sich überzeugen lassen will. Thales behauptet, dass die Natur, in welcher alle Bewegung, alle Veränderung, alle Gestaltung nach demselben Gesetze erfolgt, welches im Fliessen des Wassers sich offenbart (— es ist das nach moderner Ausdrucksweise das Gesetz der Schwere, dasselbe Gesetz, welches als Gravitationsgesetz Himmel und Erde zusammenhält), ihre Welt ganz allmälig, ohne an Tag und Stunde gebunden zu sein und ohne Anwendung roher (ungesetzlicher) Gewalt, so wie sie ist, hervorgebracht hat und noch hervorbringt. Dem gegenüber ist Anaxagoras der Ansicht, dass allerdings die rohe Gewalt eine, ja die wichtigste Rolle bei der Weltbildung spiele. Unterirdisches (plutonisches) Feuer, eingeschlossene Dünste (wie Aeolus, der Dämon der Winde, auf seiner Insel diese in Schläuche gefüllt vorräthig hat) sprengen gelegentlich mit ungeheurer Explosionskraft die sie umschliessenden Hüllen und erweisen sich schöpferisch, indem sie gewaltsam zerstören. Zum Beweise beruft sich Anaxagoras auf das soeben vor ihren Augen entstandene Gebirge, aber Thales lehnt den Beweis durch vereinzelte Beispiele ab, weil man auf diesem Wege, — der Verallgemeinerung einzelner Erschei-

nung — alles, also nichts beweise. Thales sagt: was wird durch eine solche Erscheinung, wie das gelegentliche Auftreten des Berges da, wo zuvor Ebene war, fortgesetzt, d. h. in welchem Zusammenhange steht diese Erscheinung mit allen den übrigen, welche in ihrer Gesammtheit die Welt ausmachen? Nicht auf die einzelne Erscheinung kommt es an, sondern auf den Zusammenhang der Erscheinungen, wenn man die Welt begreifen und erklären will. Anaxagoras hört darauf nicht und ist von der Richtigkeit seiner Hypothese so überzeugt, dass er sich herausnimmt über das Zwergenvolk der (Myrmidonen) Pygmäen, Imsen und Daktylen, von denen das neue Gebirge wimmelt, und die dort im Dienste des Feuers emsig thätig sind, wie ein Gott zu verfügen und dem kleinen Homunculus in der gläsernen Phiole (welcher ja auch plutonischen Ursprunges ist, weil er auf dem Wege der Destillation hervorgebracht ist) die Königskrone anzubieten. Er hält ihn dazu für geeignet, weil er nie Grossem nachgestrebt, sondern stets in einsiedlerischer Beschränkung (nämlich in der verschlossenen Phiole — wie ein philologischer Stubengelehrter —) gelebt habe. Man sieht: Anaxagoras ist der Ansicht, dass für ein gewerbfleissiges Volk ein solcher König, der ohne an grosse Thaten zu denken sich streng innerhalb der ihm gesetzten Schranken halte, am besten passe. Aber Homunculus, der gern die ihm gesetzten Schranken los sein möchte, begreift, dass er durch den Rath des Anaxagoras in seinem Sinne zu entstehen keine Aussicht habe und wendet sich daher dem Thales zu. Dieser räth ihm denn auch ab auf Anaxagoras zu hören, und redet ihm zu nicht den Kleinen sich zuzuwenden, sondern den Grossen, um selbst gross zu werden. Er zeigt ihm, wie es mit den Kleinen ein gar jämmerliches Ende nimmt: die Kraniche, als Rächer der frevelhaft aufgeopferten Reiher, machen dem Reiche des Zwergenvolkes, über welches Homunculus König sein sollte, ein Ende mit Schrecken. Anaxagoras, der die Formation der Erde aus dem gewaltsamen Wirken unterirdischer und gelegentlich emportreibender Kräfte aus seinem vor Augen stehenden Beispiele ableitete, sieht nun, welch ein klägliches Ende die Bevölkerung nimmt, über welche er sich kraft seiner Einsicht in den Zusammenhang der Dinge das göttliche Recht anmaasste ihr einen König zu geben. Aber er weiss sich zu helfen; lassen ihn die von unten wirkenden vulkanischen Kräfte im Stiche, so sollen ihm dieselben Kräfte von oben

wirkend zu Hilfe kommen. Das liegt sehr nahe für den Physiker, welcher die Meteorsteine als vulkanische Produkte, Auswürflinge der Mondvulkane, erklärte Darum wendet sich Anaxagoras im feierlichen Gebet für sein nothleidendes Pygmäenvolk an die Mondgöttin Luna, welche aber auch auf der Erde göttlich regiert und als Jagdgöttin Diana verehrt wird, und endlich auch in der Unterwelt Gewalt hat als Hekate, und darum von Zauberern zu Hilfe gerufen wird, und der an Kreuzwegen ein unheimlicher Cultus von den Menschen geweiht ist. In jeder der drei angegebenen Namen hat die Göttin eine andere Gestalt. Von den Beinamen, welche der Dichter der Dreinamig-Dreigestaltigen verleiht. bezieht sich wohl der erste, die Brusterweiternde, auf die Jagdgöttin Diana, der zweite, die im Tiefsten Sinnige, auf die still am Himmel wandelnde Luna, endlich der dritte: die Ruhig-Scheinende, Gewaltsam-Innige, auf die in der Unterwelt hausende Vorsteherin alles Zauber- und Hexenwesens, Hekate. Dabei ist aber nicht zu übersehen, dass der so gelassen und still am Himmel vorüberziehende, nur seine Wandelungen durchmachende Mond einen ebenso gewaltigen, als tief eindringlichen, die Gestaltung alles Irdischen mitbedingenden Einfluss ausübt. Man braucht da nur an die Erscheinungen von Ebbe und Flut zu denken, an die Erscheinungen der Mondsüchtigkeit, und an alle die sonstigen Einwirkungen auf das Thier- und Pflanzenleben, die man mit oder ohne Recht auf den Mond zurückzuführen pflegt. Wie eines Philosophen würdig ist, zaubert Anaxagoras nicht, thut also der Göttin nicht frevelhaft Gewalt an, sondern spricht nur seine Wünsche und Bitten aus. Bei seinem inbrünstigen Gebete scheint dem Anaxagoras der Mond von seiner Höhe zur Erde herabzusteigen. Da Anaxogoras einmal annimmt, dass gewaltsam von Zeit zu Zeit wirkende Kräfte die Erdoberfläche umgestalten, so liegt für ihn auch die Ansicht sehr nahe, dass er durch sein Flehen die Ordnung der Natur zu stören vermocht habe. Und was er durch sein Gebet vermag, warum sollten das nicht auch die der Zauberei und Hexerei kundigen Thessalischen Frauen vermögen, denen der Volksglaube nachsagte, dass sie durch Zaubergesang den Mond zur Erde herabzuziehen verständen. So kommt der Philosoph dazu den von ihm selbst verworfenen Aberglauben zu theilen. Der Mond verdunkelt sich — furchtbare Explosion. Der arme Anaxagoras bittet auf's Angesicht nieder-

sinkend um Verzeihung — Demuth und Hochmuth zugleich erfassen ihn, indem er gesteht, dass er das ganze Unheil angerichtet habe. Wie gross würde seine Beschämung sein, wenn er wüsste, wie unschuldig er ist! Thales freilich erkennt diese Unschuld an und schiebt alles, was jetzt und zuvor geschehen, auf die verrückten Stunden, d. h. auf diese Walpurgisnacht, in der Zufall und Willkür mit ihrem nur scheinbaren, unwahren und unwirklichen Dasein spuken. Das Produkt verständigen Denkens, Homunculus, führt die eben aufgetretene Erscheinung auf ihren Werth zurück: es ist eben ein Meteorstein herabgefallen, der Freund und Feind, die Pygmäen und die Kraniche zugleich erschlagen hat. Der arme Anaxagoras! Wenn aber Homunculus dabei doch gesteht, dass die wunderbaren Künste, welche von unten und oben zusammenwirkend das Gebirge, so wie es nun vor Augen steht, zu Stande gebracht haben; so belehrt ihn Thales, dass das Alles ja nur gedacht, nicht wirklich sei, Homunculus solle froh sein, dass er den unheimlichen Traum von Pygmäen und Kranichen, in welchem ihm eine Königsrolle zugedacht war, losgeworden ist, und der Einladung zum heitern Meeresfeste folgen, wo man Wundergäste — wie er das auf der Retorte zusammengebraute Menschlein nennt — zu würdigen verstehe, sie herbei wünsche und ehre. Ist doch das Meer selbst reich an allerwunderlichsten Gebilden!

Nachdem Thales und Homunculus die Bühne verlassen, werden wir zu Mephistopheles zurückgeführt, oder vielmehr er zu uns. Eine Verwandelung der Scene wird vom Dichter nicht verlangt. Mephistopheles kommt von der Gegenseite (des Gebirges) heraufgeklettert, und tritt nun eben da auf, wo vorher die Philosophen und Homunculus verkehrten. Wir verliessen ihn in der Gesellschaft der Oreas, jetzt begegnet er uns im Gespräche mit der Dryas. Bergnymphen und Baumnymphen sind Geschwisterkind und gehören zusammen. Mephistopheles kann sich noch immer nicht in der fremden Welt behaglich zurecht finden, er meint nach wie vor, dass in seiner nordischen Heimath alles besser war als hier. Bei den alten Eichenwurzeln, die ihm unbequem sind, denkt er an den Brocken, an den Harz mit seinen Nadelwäldern und seinem Harzgeruche, der ihn an sein Lieblingsarom erinnert, an Pech und Schwefel (schwefelige Säure). Mit Pech und Schwefel wird die Hölle geheizt um die verdammten Seelen zu peinigen. Mephistopheles meint: er

möchte wissen, womit die Griechen ihre Hölle heizten. Indess entschuldigt Mephistopheles seine verdriessliche Stimmung der Dryas der Eichen gegenüber, welche seinen Tadel ablehnt.

Da sieht Mephistopheles in einer schwach beleuchteten Höhle drei schauerliche Gestalten zusammengehockt sitzen. Die Dryas belehrt ihn, dass er die Phorkyaden vor sich sehe. Wer sind die Phorkyaden? Wir wollen uns an das halten, was wir vom Dichter selbst über sie erfahren. Es sind den Schicksalsgöttinnen, den Parzen und Furien (die bei dem Maskenfeste des Kaisers als „Allegorien" auftraten) verwandte, uralte Wesen: drei scheussliche Weiber, Urbilder aller Widerwärtigkeit, die um den Preis der Hässlichkeit mit einander streiten, wie Juno, Pallas und Venus um den Preis der Schönheit, um den Apfel des Paris. Mephistopheles meint, er bilde sich doch was ein, sei stolz auf seine Schönheit, aber diese reizenden Frauenbilder überträfen ihn und alles was die Hölle Scheusslichstes hervorbringe. Runzlicher wie vertrocknete Wurzelmännchen oder wie verhuzelte Wahrsagerinnen (wie Alraunen sagt der Dichter, das kann beides bedeuten), gegen welche die personificirten Todsünden Schönheiten seien, so hässlich, dass sie die Teufel aus der grauenvollsten aller Höllen hinaustreiben würden, weil die Teufel vor ihnen sich entsetzen würden! — und das, sagt Mephistopheles: will sich Land der Schönheit nennen! das rühmt und preist man als antik! Doch als die gleich Fledermaus-Vampyren eingemummelt da hockenden Phorkyaden von Mephistopheles Notiz zu nehmen beginnen, zwitschern und pfeifende Töne von sich geben, da stellt sich Mephistopheles ihnen, wieder den Cavalier spielend, als entfernter Verwandter vor und empfiehlt sich ihrer Gunst, indem er — ihrer Eitelkeit schmeichelt. Und das versagt auch bei diesen Damen seine Wirkung nicht; sie finden, dass der Ankömmling ein ganz verständiger Geist sei. Indess lehnen sie seine Lockung die Welt aufzusuchen um Anerkennung ihrer urewigen Schönheit durch Dichter und Bildner zu erlangen, doch von sich ab und bescheiden sich, dass sie, die Kinder der Nacht, dahin nicht gehören, Niemand kenne sie, und kaum kennen sie selber sich.

Das Hässliche ist nicht Vorwurf der Kunst, soweit es sich nicht verschönen lässt, und um dies zu ermöglichen, muss es in seiner ewigen Bedeutung anerkannt werden. Ohne solche Erkenntniss giebt es also keine künstlerische Dar-

stellung des Hässlichen. Darum hat Goethe den Mephistopheles uns zuerst unter den himmlischen Heerschaaren vorgeführt, und nachher bei seinem ersten Auftreten ihn sich selbst definiren lassen: um berechtigt zu sein ihn in seine Dichtung aufzunehmen.

Der ganze Reichthum der drei Jungfrauen ist Ein gemeinsames Auge und Ein gemeinsamer Zahn. Als ihnen daher Mephistopheles den Vorschlag macht, da sie so unbekannt seien, ihm doch das Bild einer von ihnen dreien leihweise auf kurze Zeit zu überlassen, sind sie damit wohl einverstanden, doch ihren Reichthum, das Eine Auge und den Einen Zahn, wollen sie ihm nicht mit überlassen. Sie geben ihm den schmeichelhaften Rath, er brauche ja nur ein Auge zuzudrücken und den einen seiner Raffzähne sehen zu lassen um ihnen zu gleichen, als ob er zu ihrer Familie gehöre. Alsbald stellt sich auch Mephistopheles als Phorkyas im Profil vor, und er und die Schwestern präsentiren sich einander als Geschwister, Kinder des Chaos; und während Mephistopheles humoristisch die Befürchtung ausspricht, dass man ihn in der angenommenen Gestalt am Ende gar für ein heimliches Frauenzimmer halten werde, freuen sich mit gleichem Humor die Phorkyaden, dass sie nun, seit Mephistopheles mit Einem Aug' und Einem Zahne sich ihnen in der ausgeliehenen Gestalt der einen Phorkyade gesellt, die Dreizahl der Schwestern zwei Augen und zwei Zähne besässen. Mephistopheles in seiner geliehenen Maske aber eilt fort um vor der Welt sich zu verbergen, damit sie seine Hässlichkeit nicht wahrnehme (die Welt darf nicht wissen, wie hässlich der Teufel ist!) und um mit dieser Hässlichkeit die Teufel in der Hölle zu erschrecken!

---

38. Scene.

Felsbuchten des Aegäischen Meeres.

(Vers 1469—1709.)

Mond im Zenith verharrend.

Der Dichter führt uns an und in das Meer, in welches der Peneios sich ergiesst, an dessen Ufern rechts und links die klassische Walpurgisnacht bisher gespielt hat, dahin die

Sirenen lockten und Thales den entstehungsüchtigen Homunculus zum heiteren Meeresfeste einlud. Die ersten die uns begegnen, sind die süsse Lieder zum Verderben der Menschen singenden Sirenen. Wir erfahren jetzt näher, welche Bewandtniss es mit diesen Liedern hat, denn Nereiden und Tritonen, welche als Meerwunder (fabelhafte dämonische Wesen, in ihrer Gestalt nach unten den Fischen verwandt) aus dem Meere auftauchen und von den Sirenen begrüsst werden, verrathen es uns. Die Nereiden sind die schönen Töchter des weisen Nereus, des Beherrschers des Aegäischen Meeres, dessen persönliche Bekanntschaft wir auch bald machen werden. Diese reizenden Meernymphen sind schlanke anmuthige Frauenbilder, die von den Tritonen, dienenden Meerdämonen halb Mensch halb Fisch, welche schneckenförmige Muscheltrompeten blasen, auf Wagen einhergefahren werden. Die Nereiden lieben den Schmuck; Gold und Edelsteine sind ihre Freude. Wenn der Sturm das Meer aufregt, flüchten die Dämonen der See in die Tiefen und bergen sich da vor dem Unwetter in stillen Gründen. Sobald aber die Tritonen ihre Hörner ertönen lassen, steigen die das Meer bevölkernden Dämonen wieder zur Oberfläche empor. Mit den Tritonen aber kommen die Nereiden, heraufgelockt von dem Gesange der Sirenen, welche die Dämonen der Buchten des Aegäischen Meeres genannt werden und die durch ihren Gesang den nach Schätzen aller Art lüsternen Nereiden verkünden, dass Schiffe gescheitert sind, ein guter Strand zu erwarten steht. Die Nereiden verdanken den Sirenen alle die Kostbarkeiten, mit denen sie sich schmücken. Wir sehen also, dass die Sirenen nichts anderes sind als klassische Loreley's, welche die Schiffer ins Verderben locken, damit die in und auf dem Meere hausenden Dämonen gute Beute machen. Wir werden auf dieses Verhältniss nicht mit besonderer moralischer Entrüstung blicken, wenn wir uns erinnern, dass ja auch die christlichen Strandbewohner an den nordischen Meeren bis in die neuere Zeit, ja vielleicht bis in die Gegenwart um einen „guten Strand" beten und an dem, was ihnen das Meer durch gescheiterte Schiffe spendet, sich dankbar erfreuen, und dass dieselben Strandbewohner doch auch die besten Lootsen liefern, welche die Schiffe vor den Gefahren der See behüten und der Schiffbrüchigen sich hilfreich annehmen, wenn auch nur für Geld. Nun, wenn das wackere Lootsenthum im Stande ist uns mit der Härte des Strandrechtes einigermaassen

zu versöhnen, so wollen wir zu Gunsten der schönen Nereiden uns erinnern, dass sie auch als rettende und helfende Begleiterinnen der Seefahrer gepriesen werden. Sie sind also, wie's scheint, in der That mehr als kaltblütige Fische, sie haben mitleidige Herzen. Und von den Sirenen erfahren wir, dass soeben die Nereiden mit den ihnen dienenden Tritonen nach dem heiligen Samothrace unterweges sind, wo die hohen Kabiren hausen, die mächtigen Schutzgötter der Seefahrer. Von diesen Kabiren lässt der Dichter die Sirenen sagen: Sie erzeugen sich selbst und wissen niemals was sie sind. Da ist denn kein Wunder, wenn auch andere Leute nicht wissen, was diese Kabiren sind. Doch wir werden auch den Kabiren bald persönlich begegnen und sie werden uns wundersam genug vorkommen. Für jetzt wollen wir uns an das halten, was wir bereits über die Kabiren erfahren haben. Sie erzeugen sich selbst, sind also Repräsentanten der generatio aequivoca, und wenn wir uns erinnern, dass Homunculus darauf ausgeht mit Hilfe des Thales im besten Sinne zu entstehen, und dass Thales hofft, dass bei Gelegenheit des grossen Wasserfestes, zu welchem er Homunculus eingeladen, dessen Wunsch sich erfüllen werde, so dürfte es wohl angezeigt sein, dass die hohen Kabiren bei dem Wasserfeste, welches, wie wir bald erfahren, ein Vermählungsfest ist, nicht fehlen dürfen, da ja das Entstehen recht eigentlich in ihr Fach schlägt. Die Nereiden und Tritonen fahren weiter gen Samothrace, dem Lande der Kabiren im Aegäischen Meere auf dem Wege nach Thracien. Kaum sind die Nereiden mit gutem Winde abgefahren, so trifft Thales mit Homunculus ein um den alten Nereus aufzusuchen und womöglich Rath von ihm zu Gunsten des Wunsches des Homunculus zu holen. Homunculus ist guten Muthes, er meint, es werde ja das Leben nicht kosten, aber Thales, welcher den Nereus kennt, ist zweifelhaft und zaghaft, denn er weiss, dass Nereus ein weiser, die Zukunft voraussehender, auch wohlwollender und wohlthätiger Dämon sei, aber auch dass er unzufrieden mit der Unverbesserlichkeit und Unbelehrsamkeit der Menschen, jeden Verkehr mit allem, was Mensch und Menschenverwandt ist, grämlich ablehnt. Und in der That weist Nereus die ihn um Rath Bittenden ab, weil er Besseres zu thun habe, nämlich das Fest seiner lieben Töchter, — der reizenden Doriden, die er zu sich eingeladen, und der schönsten von allen: Galatea's zu begehen. Das bevor-

stehende Fest, die Erinnerung an seine reizenden Töchter, bringt ihn aber in gute Laune und so verweist er die Petenten (Homunculus und Thales) wenigstens an den Wundermann Proteus, der sich auf's Verwandeln verstehe, und darauf komme es im Falle des Homunculus denn doch an, auf eine Metamorphose, die ihn schliesslich zum vollständig fertigen Menschen mache. Die reizenden Doriden sind wohl eigentlich identisch mit den uns schon bekannt gewordenen Nereiden; denn jene hiessen von der Mutter (Doris) Doriden, diese vom Vater Nereus (Nereiden), Nereus aber war beider Vater, und Doris beider Mutter. Indess macht doch der Dichter einen Unterschied zwischen Nereiden und Doriden, indem er in jenen die derbe, kalte und glatte Fischnatur vorherrschen lässt, in diesen die dämonisch veredelte Menschennatur. Zu den Doriden, den Grazien des Meeres, wie ihr Vater Nereus mit Genugthuung sie nennt, gehört auch die Schönste der Schönen, Galatea, die Venus des Meeres, welche, wie Nereus rühmt, seit Kypris, (— die meerschaumgeborene Anadyomene Aphrodite, die in Paphos auf der Insel Kypros ihr ältestes Heiligthum hatte —), von den Meergöttern den himmlischen Göttern sich zugewandt habe, zu Paphos als Nachfolgerin der Göttin weiblicher Anmuth verehrt werde und throne. Zu Proteus hat Thales im Grunde noch weniger Zuversicht als zu Nereus, doch da nun einmal Homunculus auf solchen Rath angewiesen ist, so macht er sich mit ihm auf den Weg zu Proteus.

Wir kehren zu den Sirenen, die auf den Strandfelsen sitzen und in gewohnter Weise singen (wie Loreley) zurück, und eben treffen auch die Nereiden und Tritonen von ihrer Ausfahrt nach Samothrace wieder ein. Sie bringen die hohen Kabiren, welche sie abgeholt haben; auf dem Schilde einer Riesenschildkröte stehen die kleinen Götterbilder und Nereiden und Tritonen tragen den Schild. Die Götterbilder heissen strenge Gebilde und aus einer späteren Auslassung des Homunculus beim Anschauen der Kabirenbilder geht hervor, dass sie ungestalte, irdenschlechte Töpfe (V. 1654 u. f.) sind. Goethe verspottet die gelehrten Herren, welche aus jedem, wenn auch an sich noch so unbedeutenden Ueberreste alter Zeit einen Gegenstand tief gelehrter Forschung machen, welche weit über ihr Ziel hinausschiesst. So klar die Worte auch sind, so haben die Interpreten doch auch hier ein Missverständniss glücklich fertig gebracht; der Superklugste von allen hielt

Chelonens Riesenschild für einen Spiegel und möchte in den Bildern der Kabiren auf dem Spiegel „eine dichterische Vorahnung von Daguerre's wunderbarer Erfindung“ (der Photographie) erkennen! — Wir erfahren nun etwas Näheres über die grossen Götter von kleiner Gestalt, Retter der Scheiternden, uralt verehrte Götter. Die idealisirten Strandräuber beugen sich vor ihnen, denn sie müssen anerkennen, dass, wenn ein Schiff zerbricht, die Kabiren mit unwiderstehlicher Kraft die Mannschaft schützen. Aus dem Gesagten geht hervor, dass die Kabiren zu den die Schifffahrt beschützenden rettenden Göttern gehören, welche Personificationen von Naturgewalten sind, und insonders zu jenem Kreise, zu welchem auch die Nereiden und ebenso die rettenden Dioskuren und die den Schiffern verderbliche Helena zu rechnen sind, und die in den Mysterien ihren mit äusserster Strenge geheimgehaltenen, jedenfalls höchst sinnreichen, uralte Naturweisheit verbildlichenden Kultus hatten. Die Alterthumsforscher haben vergeblich speciell den Kabiren nachgespürt, sind aber dabei in arge Widersprüche gegen einander gerathen. Diese Widersprüche, die auf Auslegungen hinauslaufen allerkleinlichster Art und eine so unfruchtbar wie die andere, verspottet der Dichter. Es lohnt kaum zu untersuchen, worauf dieser Spott im Einzelnen sich beziehe, und nur eine Schelling'sche Vorstellung von der Bedeutung der Kabiren wollen wir berücksichtigen, da sie mit dem, was wir früher von den Kabiren erfahren: Sind Götter, die sich immerfort selbst erzeugen (V. 1510 u. f.) — zusammen zu hängen scheint. Schelling sieht nämlich in den Kabiren eine Reihe von Wesen, die immer auf's neue sich aus sich selbst hervorbringend zu immer höherer geistiger Bedeutung emporsteigen. Denkt man dabei an die christliche Vorstellung der geistigen Wiedergeburt, so kann man auch sagen: die Kabiren bringen sich selbst durch wiederholte Wiedergeburt in immer vollkommenerer Erscheinung hervor, anfangend von der ersten untersten Erscheinungsform, dem unmittelbaren Bedürfnisse (vorgestellt als Hunger) und endend im ewigen (durch keine Zeit erreichlichen) göttlichen Wesen. Diese immerhin geistreiche Vorstellung verspottet Goethe mit den Worten:

> Diese Unvergleichlichen
> Wollen immer weiter,
> Sehnsuchtsvolle Hungerleider
> Nach dem Unerreichlichen.

Die Nereiden und Tritonen sind stolz auf den Ruhm, dass ihnen gelungen ist die hohen Kabiren herbeizuholen um das Friedensfest anzuführen, zu welchem Vater Nereus sie geladen, und die immer schmeichelnden und durch Schmeichelreden irreführenden Sirenen versichern die Guten, dass ihr Ruhm ohne Zweifel grösser sei, als der Ruhm der Argonauten, welche das goldene Vliess aus Kolchis geholt, während sie die Kabiren herbeigeschafft haben. Homunculus und Thales schauen dem Aufzuge der Nereiden zu, und tauschen ihre Ansichten über die thönernen Bilder der Kabiren aus, als Proteus, der sie belauscht hat, sich plötzlich hören, aber noch nicht sehen lässt. Proteus ist ein in der Helena-Sage eine bedeutende Rolle spielender Seegreis, der klug, weise, wohlwollend, neugierig (wie ein Fisch), neckhaft und verwandlungsüchtig ist. Jetzt hat ihn der Anblick des leuchtenden Männchens in der Glasphiole, welches so verständig sprechen kann, aber doch nur erst ganz unvollkommen körperlich entwickelt ist, angelockt. Um die Erscheinung bewundern zu können, lässt sich Proteus bestimmen endlich in eigenster, menschlich-edler Gestalt aufzutreten. Bei dem, was er an Homunculus sieht und über ihn hört, bricht er in die Worte aus:

Du bist ein wahrer Jungfernsohn,
Eh' du sein solltest, bist du schon.

Darüber haben sich wieder die Schriftgelehrten die Köpfe zerbrochen, indem sie die Erklärung des mystischen Ausspruchs in der bilderreichen Sprache der Alchemie suchen. Es gehört wirklich blutwenig Gelehrsamkeit dazu, um zu begreifen, dass Jungfernsöhne immer vorzeitig zur Welt kommen, nämlich vor der Hochzeit. Und als Thales weiter die bedenkliche Bemerkung ihm zuflüstert, das wunderliche Geschöpf scheine eine Hermaphrodit zu sein, also dass es ebensowohl für ein Weib wie für einen Mann gelten könne, so fährt Proteus mit gleichem Humor wie zuvor fort: um so besser, da werde das Geschöpfchen schon sein Glück in der Welt machen, denn die zweideutigen Wesen finden in der Welt am leichtesten ein gutes Fortkommen. Er solle nur in's weite Meer sich hinausbegeben, um — im Verschlingen sich zu üben, vom Kleinen anfangend zum Grössern fortschreitend, dabei wachse und gedeihe man. Man sieht wohl, Proteus ist ein sarkastischer Spottvogel, ein Dämon von der harmlosesten Art, dessen Negationen treffen, aber nicht verletzen, dazu der weise Thales, ein Mensch, der

mit bitterstem Ernste über den Ursprung der Dinge nachgesonnen und denselben im Wasser gefunden hat, und endlich ein noch ganz unfertiges Wesen, ein abstractes Gedankending, immerhin aber geistig lebendig sich regend — Homunculus — das ist allerdings eine merkwürdige Geistergesellschaft zu Dreien (dreifach merkwürdiger Geisterschritt — lässt der Dichter den Homunculus sagen), welche auf einer schmalen Landzunge, so weit als möglich ins Meer vordringt, um behaglich die befruchtende Werdekraft und Lebenstrieb nährende (es grunelt so — sagt der Dichter) feuchte Seeluft einzuathmen und den heranschwebenden Festzug zu sehen.

---

39. Scene.

Telchinen von Rhodus

auf Hippokampen und Meerdrachen, Neptunens Dreizack handhabend.

(Vers 1710—1922.)

Die Telchinen eröffnen den Festzug singend im Chor. Sie reiten und lagern auf Hippokampen (Seepferden) und Meerdrachen und bringen den Dreizack Neptuns mit sich, indem sie desselben sich bedienen um das Meer zu beruhigen, die Wogen desselben niederzulegen, alle Gefahren von dem Feste fern zu halten. Da die Telchinen die Dämonen des Meeres anführen, so sind sie selbst als ein zu denselben gehörendes Geschlecht zu betrachten. Sie hatten auf der Insel Rhodus ihren Sitz und rühmten sich uralte Pfleger der edlen Schmiedekunst zu sein. Dem Neptun haben sie den seine Allgewalt über die Wogen bezeichnenden Dreizack geschmiedet, mit dem er sänftigend wirkt, aber auch zu wildem Kampfe aufreget. Wenn Jupiter von oben herab aus den Wolken seine Donnerkeile sendet, dann schleudert Neptun seine Wogen von unten nach oben und es entbrennt ein wilder Kampf, in welchem unglückliche Schiffer, die in ihn gerathen, umhergeschleudert und schliesslich von den Tiefen des Meeres verschlungen werden. Heut soll das Fest durch keinen solchen Kampf, durch kein Ungewitter gestört werden, darum hat Neptun den Telchinen sein Scepter geliehen. Die Telchinen haben aber auch dem Sonnengotte Helios, der

als Bruder der Luna (Diana-Hekate) gepriesen wird, zuerst in Bildern darzustellen gesucht und namentlich eine seiner würdige riesige Statue geschmiedet: den als Weltwunder gepriesenen Koloss von Rhodus, jener Insel, die dem Dienste des Sonnengottes Helios-Apollon von jeher zugethan, Lobgesang (Päan) ihm zu Ehren erschallen lässt. Sie feiern den reinigenden, heilenden Gott. Die Telchinen rühmen sich also zuerst das Göttliche, Ewige in würdiger Menschengestalt dargestellt zu haben. Proteus verwirft ärgerlich die Prahlereien der Telchinen. Sie denken Wunder, was sie mit Schmiede- und Gussarbeit zu Wege gebracht, und ist doch ein Nichtiges und Hinfälliges gegen das Göttliche Wesen, das sie vorstellen sollten. Auf solchem Wege (durch die bildende Kunst) zu lebendigem Dasein zu gelangen ist und bleibt ein ganz vergebliches Streben, nichts als Plackerei. Das allein vollkommene Urbild alles Lebens ist die sich fortwährend erneuende Welle als Bestandtheil des ewigen Oceans — in den sie zerfliesst um immer auf's Neue aus ihm geboren zu werden — dort soll Homunculus Dasein zu gewinnen suchen, das ist Entstehen im besten Sinne (nämlich nicht nur auf Zeit, sondern in Ewigkeit) und Proteus will dem Homunculus dazu verhelfen, indem er ihn in's ewige Gewässer trägt. Proteus verwandelt sich in einen Delphin, den Homunculus auf Zureden des Thales besteigt um sich in's weite offene Meer hinaus tragen zu lassen. Es gilt, wie Thales sagt: die Schöpfung von vorn anzufangen. Allbereit zu raschem Wirken gilt es nach ewigen Normen sich zu regen, d. h. das Naturgesetz durch eine lediglich durch dasselbe geregelte Thätigkeit zu erfüllen und so durch tausend und abertausend Formen (Wandlungen, Metamorphosen) hindurch zu gehen, um endlich — schliesslich ein Mensch zu werden.

In allerneuester Zeit leitet man, wie Thales aus der Welle, so aus der Zelle des Protoplasma die lange Reihe der Creaturen bis zum Menschen ab. Es sollte mich wundern, wenn nicht schon von irgend einem jüngsten Verehrer Goethe's darauf hingewiesen worden wäre, dass derselbe nicht nur „eine dichterische Vorahnung von Daguerre's wunderbarer Erfindung“ gehabt, sondern auch „eine dichterische Vorahnung von Darwin's aufregender Entdeckung.“ Die Wahrheit aber ist, dass Darwin gar keine aufregende Entdeckung gemacht hat, sondern dass er nur mit wissenschaftlicher Gründlichkeit

eine Ueberzeugung oder eine Ansicht zu untersuchen und zu rechtfertigen unternommen hat, welche längst von allen, die sich wissenschaftlich mit der Natur beschäftigt haben, gehegt und gepflegt worden ist, wenn auch bald mehr, bald weniger klar und bestimmt. Man kann selbst in der mosaischen Schöpfungsgeschichte das Vorhandensein einer derartigen Ansicht nachweisen, und wenn nach dieser Schöpfungsgeschichte Gott zum Schlusse seiner Schöpfungsarbeit Menschen machte nach seinem Bilde, die Heiden aber dagegen Götter machten nach des Menschen Bilde, um sie würdig darzustellen (wie sich soeben die Telchinen berühmten), so läuft beides darauf hinaus, dass der Mensch als das höchste creatürlich auftretende Gebilde anerkannt wird, was die Natur hervorgebracht hat. Die Lehre von der Metamorphose einer Creatur in eine andere ist uralt, und da die Menschen solche Metamorphose beobachten, sobald sie nur mit einiger Aufmerksamkeit und nicht ganz gedankenlos den Werdeprocess der natürlichen Dinge verfolgen, so ist das Alter dieser Lehre auch sehr erklärlich. Von Goethe selbst ist bekannt, dass er mit der Metamorphose der Naturgebilde sich sehr angelegentlich beschäftigt hat. Diese ganze Vorstellung, welcher wir in unserem Gedichte begegnen, hat daher weder etwas Absonderliches, noch etwas Aufregendes, noch endlich etwas mit christlich-religiösen Vorstellungen im Widerspruche stehendes an sich. In letzter Beziehung will ich nur an den schönen Bibelspruch erinnern: „Das ängstliche Harren der Creatur wartet auf die Offenbarung der Kinder Gottes; — denn auch die Creatur wird frei werden von dem Dienste des vergänglichen Wesens zu der herrlichen Freiheit der Kinder Gottes“, — sowie ich daran erinnere, dass die Bibel über das Leben des Menschen nach dem irdischen Tode sich mit den Worten ausspricht: „Es wird gesäet ein natürlicher Leib und wird auferstehen ein geistiger Leib, — hat man einen natürlichen Leib, so hat man auch einen geistigen Leib“, — dass also auch die Unsterblichkeitslehre hinausläuft auf die Vorstellung einer Metamorphose. Man kann nur fragen, woher die grosse Aufregung kommt, welche die Lehre von der nach bestimmten Naturgesetzen im Verlaufe der Jahrtausende erfolgenden Herausbildung einer Creatur aus der anderen bis zum Menschen hinauf als der letzten und vollkommensten Creatur, in der modernen Gesellschaft hervorgebracht hat? Einfach daher, meine ich: weil diese Lehre vom Boden der Wissen-

schaft verpflanzt worden ist in den Kreis der Vorstellungen ungebildeter Menschen durch Leute, denen daran liegt aus allerlei Zwecken, welche mit der Wissenschaft, d. h. mit dem Streben nach Erkenntniss der Wahrheit, nichts gemein haben, die ungebildeten Menschen irre zu machen an sich selbst und im Vertrauen an die, denen bisher ihre geistige Bildung anvertraut war, sowie in der Zufriedenheit mit der socialen Stellung, die ihnen beschieden ist. Es geht der Wissenschaft häufig so, dass sie als Agitationsmittel, zuweilen zu den niederträchtigsten Zwecken gebraucht wird, aber dafür kann man nicht die Wissenschaft verantwortlich machen, sondern nur die, welche sie missbrauchen.

Doch zurück zu Homunculus, der soeben den Proteus-Delphin bestiegen hat um einen Ritt anzutreten, der an jenen erinnert, welchen Faust auf dem Rücken des Centauren Chiron zurückgelegt hat. Nach allem, was wir in der klassischen Walpurgisnacht schon erlebt, darf es uns nicht wundern, dass Proteus auch in der von ihm angenommenen Gestalt eines Delphin weiter redet wie zuvor in Menschengestalt. Wenn er den Homunculus auffordert ihn geistig zu begleiten, so geschieht dies, weil ja Homunculus noch nichts weiter als ein geistig geartetes, aber noch ganz unfertiges (abstractes) Wesen ist, welches erst noch im besten Sinne entstehen möchte, und wenn ihm Proteus verspricht, dass er draussen im unermesslichen Ocean sogleich in Länge und Breite leben und sich beliebig regen werde, so werden wir an das frühere Wort erinnert, welches der Dichter den Homunculus selbst gleich nach Erfolg seiner Scheinexistenz aussprechen lässt (s. V. 318 u. f.):

> Natürlichem genügt das Weltall kaum;
> Was künstlich ist verlangt geschlossnen Raum.

Es wird sich also für Homunculus jetzt darum handeln sein künstliches Dasein für natürliches Dasein aufzugeben. Das beliebige Regen, welches dem Homunculus in Aussicht gestellt wird, ist nicht nur die Willkürlichkeit der Bewegung (an der es ihm ja auch, wie wir wissen, bislang nicht gefehlt hat), sondern auch der Wechsel der Daseins-Formen, die Metamorphosen der natürlichen Erscheinung, die er durchzumachen haben wird, wie wir daraus sehen, dass der selbst verwandlungsfreudige Proteus an seine Verheissung sogleich die Warnung knüpft:

Nur strebe nicht nach höhern Orden:
Denn bist du erst ein Mensch geworden,
So ist es völlig aus mit dir.

Die letzten Worte sind geeignet uns stutzig zu machen, denn, wie es scheint, wird da gesagt, dass mit dem Menschen die Schöpfungskraft oder Fortentwickelungsfähigkeit der Natur zu Ende sei, dass also für den Menschen es keine Hoffnung auf eine weitere Existenz weder als Mensch noch als ein höheres Wesen mehr gebe. Aber wir dürfen nicht übersehen, dass Homunculus durch die endliche Menschwerdung das ihm gestellte Daseinsziel erreicht haben würde und über dieses Ziel hinaus es für ihn, wie er ist, allerdings keine weitere Existenz geben kann. Thales beschränkt die apodiktische Behauptung des Proteus, dass es mit dem Völligaussein auch wohl für den Menschen als solchen noch eine besondere Bewandtniss habe, denn es sei wohl fein ein wackerer Mensch zu seiner Zeit zu sein. Und das erkennt Proteus sogleich an: So einer wohl von deinem Schlage! Ja die Art hält sich eine Weile! Er giebt also zu, dass der Mensch wohl sich conservire, welcher in sich selbst und selbstbewusst eine Metamorphose durchgemacht habe, die ihn fähig mache mit bleichen Geisterschaaren, mit nicht mehr irdischen, bluterfüllten geistigen Wesen als ihr Gesell zu verkehren. Es wird also die Unsterblichkeit des Menschen abhängig gemacht von dem Selbstbewusstsein, mit welchem er seine Selbstveredelung bewirkt, seine Metamorphose zu übermenschlichem Dasein durchgemacht hat. Wir müssen annehmen, dass gleich nach diesem Zwiegespräche Proteus-Delphin mit dem Homunculus in's weite Meer hinaus schwimmend sich entfernt hat, denn wir erfahren erst wieder von Beiden in dem Augenblicke, wo in offener See Homunculus Schicksal sich erfüllt. Die auf den Felsen am Meere sitzenden Sirenen verkünden, was weiter zu sehen ist von dem Festzuge.

Wir sind wiederholt darauf aufmerksam gemacht worden, dass das Wasserfest des Nereus bei Nacht und bei Mondschein gefeiert wird. Die Sirenen flehten gleich bei Beginne des Festes zu Luna, sie möge auf ihren Höhen stehen bleiben, damit es nächtig bleibe und nicht der Tag die Geister vertreibe. Nun beobachten die Sirenen die Erscheinung eines Mondhofes oder Mondringes, bei welcher die leichten Wölkchen, welche den Mond umgeben,

von diesem in der Weise beleuchtet sich darstellen, dass sie rings um denselben her einen leuchtenden Kreis bilden. Die Sirenen erklären die schöne Erscheinung als hervorgebracht durch eine Schaar weisser Tauben, welche der Göttin der Liebe (der Venus) auf Paphos geweiht wären und nun von daher zu dem heutigen Feste geflogen kämen, indem sie das Gefolge der jetzt (wie wir schon gehört haben) in Paphos an Stelle der Venus (Kypris) als Liebesgöttin thronenden Doride: Galatea, bilden. Nereus, der an des zurückgebliebenen Thales Seite Platz genommen, bestätigt diese Erklärung, und Thales acceptirt sie, indem er hervorhebt, dass eine über den gemeinen Verstand sich hinweghebende Auffassung der Erscheinungen sicher eine Berechtigung habe, wenn sie sich auf ehrenwerthe Gesinnung gründe, die still im Herzen gehegt und gepflegt würde. Mit anderen Worten: er will nicht durch Zweifel das auf seine edle und schöne Tochter stolze Vaterherz kränken. Auf Meerstieren, Meerkälbern und Widdern kommen Psyllen und Marsen, die von sich selber erzählen, dass sie in den Höhlen der Insel Cypern, da wo weder das Meer mit seinen Wellen eindringe, noch unterirdische Gewalten (Erdbeben — Seismos) zerstörend einwirken, den Wagen der Kypris (den Muschelwagen der dem Meere entsprossenen Anadyomene) aufbewahrten und auf diesem in stillen Nächten beim Säuseln des Windes über den in leichten Wellen sich regenden Meeresspiegel Nereus lieblichste Tochter Galatea daherführten. So wie sonst auch heute. Sie lassen sich von dem fortwährenden Gange der Geschichte des Menschengeschlechtes bei ihrem frommen Werke nicht stören. Denn das neue Geschlecht, welches von der mystischen Anschauung der verständigen Auffassung der Erscheinungen sich zugewendet habe, sehe von ihrer Göttin und ihrem Treiben nichts, habe keine Augen für sie. Sie bleiben ungestört, ob da oben der Adler oder der geflügelte Löwe, das Kreuz oder der Halbmond (Römer oder Venetianer, Christen oder Mohamedaner) haust und herrscht, sich weget und reget, kämpft, tödtet und verwüstet — sie bleiben ungestört bei ihrem heiligen Dienste der liebreizendsten Herrin. Die Sirenen schildern nun, wie auf die den Festzug eröffnenden Psyllen und Marsen die derben Nereiden und die zärtlichen Doriden den Wagen Galateas umschwärmend folgen, bald in weiten Kreisen ihn einfassend,

bald reihenweise ihn in anmuthigen Schlangenlinien umziehend; auf dem Wagen thronet Galatea, das leibhafte Abbild ihrer schönen Mutter Doris, geschmückt mit dem Ernste einer Göttin, die würdig ist der Unsterblichkeit, und zugleich mit der zur Liebe lockenden Anmuth, welche holden menschlichen Frauen eigen ist. Die Doriden sind auf Delphinen anmuthig gelagert und bringen mit sich in zärtlichen Gruppirungen gesunde Schifferknaben, welche sie aus Schiffbruch und Brandung gerettet, zu neuem Leben erweckt und erwärmt haben, wie wir von ihnen selbst erfahren. Sie stellen die geliebten Knaben dem Vater Nereus vor und bitten denselben ihnen den Liebesbund zu gönnen und ihren jungen Freunden Unsterblichkeit zu verleihen. Nereus freut sich der Eroberung, die seine zierlichen Töchter gemacht haben, muss aber ihre Bitte in der Hauptsache abschlagen, da nur Zeus die Gabe der Unsterblichkeit zu verleihen vermöge. Er giebt seinen Töchtern, den allerdings dem Elemente, welchem er und sie angehören, ja das sie repräsentiren, ganz entsprechenden Rath, wenn die Welle der Liebe vorüber sein werde, ihre Eroberungen irgendwo schonungsvoll freundlich ans Land zu setzen. Die Doriden und die munteren Schifferknaben finden sich, dankbar für genossenes Gutes, in's Unvermeidliche. Nun naht Galatea. Vater und Tochter grüssen sich zärtlich, aber auch sie werden durch die nimmer rastenden Wogen rasch wieder getrennt, und auch Nereus muss mit seiner zärtlichen Liebe zur schönen Tochter in's Unvermeidliche sich finden. Begeistert bricht Thales in einen seine eigenste Lehre ausdrückenden und sie bezeugenden Lobgesang auf das Wasser aus, als Ursprung, Erhalter, schöpferisch auf Erden wirkende und gestaltende, sie verschönende und ihr innerstes, ewig jugendliches Leben ausmachende Substanz, und alle die versammelten Geisterschaaren stimmen als Chorus ein in das Loblied, welches der Mensch dem Wasser singt. Nereus schaut sehnsüchtig dem vorübergeeilten, nun in der Ferne in weiten, sich verschlingenden Kreisen um- und zurückkehrenden Festzuge nach. Seine Augen haften fest an Galateas Muschelthron, da — leuchtet es wie ein Stern aus der Ferne, der wie von der Gewalt der Liebe zu Galatea hingezogen wird. Es ist Homunculus auf dem Proteus-Delphin, hell lässt er sein Licht erglänzen, herrlich seine ihn umschliessende Glasphiole ertönen —

da flammt es um Galateas Muschelwagen, auflodernd, zuckend, pulsirend — es ist Homunculus; Thales erkennt ihn und weiss, was geschieht: die liebevolle Sehnsucht, welche ihn bewältigend verzehrt, bewirkt, dass die Phiole am Fusse des Thrones zerschellt: es flammt, es blitzt, es ergiesst sich — ein Feuerstrom breitet sich weit aus über die Wellen, die funkensprühend sich übereinander stürzen. Die Sirenen, welche das letzte Ereigniss beschreiben, preisen schliesslich den Gott der Liebe, Eros, welcher die Ursache der ganzen wunderbaren Erscheinung sei, und rufen: Heil dem Wasser! und Heil dem Feuer! Und einstimmt der ganze Geisterchor aus Nähe und Ferne: Heil auch der Luft und Heil der Erde, die in ihren Tiefen, (in Grüften sagt der Dichter) die wunderbarsten Geheimnisse birgt — Heil allen vier Elementen!

Die Klassische Walpurgisnacht endet mit der Zerschellung der den Homunculus einschliessenden Phiole am Muschelthrone Galateas. Sie begann gleich nach der ersten Erscheinung des Homunculus mit der Belauschung von des scheintodten Faust Traum, und der Aufforderung Faust in die, bis dahin nur einzig von Homunculus gekannte Klassische Walpurgisnacht einzuführen. So ist diese denn eine auf's engste an das Scheindasein des Homunculus gebundene Erscheinung. Homunculus selbst aber lernten wir kennen als das mittelalterliche Product abstracter Gelehrsamkeit und als Repräsentant derselben, speciell des Humanismus, und demgemäss hat nun auch die ganze Klassische Walpurgisnacht in allen ihren Bestandtheilen mit Ausnahme der als Fremdlinge und Kinder einer anderen Welt in sie eintretenden Figuren (des Homunculus, des Mephistopheles und des Faust) die Form eines aus klassischer Gelehrsamkeit, humanistischer Bildung hervorgehenden Phantasma. Aber keines bedeutunglosen! Die Bedeutung, die das Phantasma hat, rechtfertigt seine Stelle in der Tragödie. Zunächst stellt es einen entscheidenden Wendepunkt in der Entwickelung von Faust's Charakter dar. Faust ist von den drei genannten der einzige leibhafte Mensch, nicht wie Homunculus und Mephistopheles blosse Personification einer abstracten Vorstellung. Faust hatte auf dem im ersten Theile der Tragödie und auch noch im ersten Acte des

zweiten Theiles derselben an der Hand des Mephistopheles eingehaltenen Wege der Magie durch den Schlag, der ihn am Schlusse dieses ersten Actes niederwarf, gründlich bankerott gemacht, aber dennoch hatte Mephistopheles seine Wette noch nicht gewonnen, denn Faust hatte, wie nahe auch die Versuchung an ihn bei der Erscheinung der durch magische Kunst herbeigezauberten Helena herangetreten war, als er Helena gegenüber ausrief (Act I. V. 1886 u. f.):

> Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
> Den Inbegriff der Leidenschaft,
> Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle,

dennoch das für ihn verhängnissvolle Wort nicht ausgesprochen, auf welches seine Wette gegen den Teufel gestellt ist (S. I. Theil V. 1345 u. f.):

> Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile doch! Du bist so schön!
> Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
> Dann will ich gern zu Grunde gehn!
> Dann mag die Todtenglocke schallen,
> Dann bist du deines Dienstes frei,
> Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
> Es sei die Zeit für mich vorbei!

Mephistopheles sah sich also genöthigt, indem er selbst eingestehen musste, dass auch er zu Schaden gekommen sei (I. Act V. 1953), sein Spiel mit Faust noch einmal von vorn anzufangen. Zu diesem Zwecke trug er Faust in dessen altes Studirzimmer zurück. Faust's Wiedererweckung zu neuem Leben geschah aber nicht durch Mephistopheles, wenigstens nicht direct, sondern durch den inzwischen durch Wagners Kunst so weit als möglich (— und praesente Diabolo! —) fertig gebrachten Homunculus. Dieser nimmt die Kur, die Wiederbelebung Faust's nach seiner Manier (d. h. im Sinne seiner Bedeutung) vor, was Mephistopheles, wie sehr ihm das Mittel auch missfällt, doch geschehen lassen muss, weil er ein besseres nicht zu bieten vermag. Das Mittel ist die Klassische Walpurgisnacht, von der wir schon sahen, dass sie die zu einer phantastischen Welt sich gestaltende klassische Gelehrsamkeit ist, welche Homunculus in seiner (mittelalterlichen) Weise repräsentirt, — einer Welt, in und mit welcher Homunculus selbst zu vollgültigem Dasein sich zu entwickeln hofft, aber, nachdem die ihn umschliessende Hülle an der ihr gegenüber allzuwirklichen harten Erscheinung Galateas, als ihr Homunculus in liebevoller Begeisterung zunahe kommt, zerschellt ist, in der

Unendlichkeit (in die Länge und Breite — aber nicht in die Tiefe! S. II. Act V. 1763 u. f.) sich ausdehnend als ein über das unermessliche Meer sich ausbreitender Feuerschein schliesslich verlischt, — einer Welt, die sich selbst auflöst im Lobgesange, also zu Ehren der vier Elemente, aus denen nicht sie, sondern die sinnliche Welt (mit ihren drei Dimensionen) besteht. So erfüllt sich das Schicksal des Homunculus. Nachdem der täuschende Schein persönlichen Daseins verschwunden, ist er wieder geworden, was er ursprünglich war, denn wir erinnern uns, dass ihn der gelehrte Wagner aus allen möglichen irdischen Ingredienzien zusammengebraut hatte ohne ein in sich selbst zusammenhängendes Gebilde fertig zu bringen. Diese Ingredienzien aber werden durch die vier Elemente: Erde, Wasser, Luft und Feuer gebildet. Diese vier Elemente der Alten stellen nicht das vor, was die modernen Chemiker Elemente nennen, sondern die noch jetzt von den Physikern anerkannten und ganz im Sinne der alten griechischen Philosophen begriffenen drei Aggregationsformen der irdischen Dinge (als feste, flüssige und luftförmige), zu denen die Alten noch ein viertes Element, eine vierte Aggregationsform unter dem Namen Feuer rechneten, welches auch die neuere Physik noch nicht entbehren kann, aber mit einem, auch schon bei den Alten in gleichem Sinne vorkommenden Worte: Aether bezeichnet. Wenn der tiefsinnigste unter den alten griechischen Philosophen, die man Physiker nannte, Herakleit, sagte: „Erde entlebt zu Wasser, Wasser entlebt zu Luft; und Luft erstirbt zu Wasser, Wasser erstirbt zu Erde“; so ist dies ganz dasselbe (nur poetischer), wie wenn die moderne Physik sagt: durch Erwärmung wird aus einem festen Körper ein flüssiger, und aus diesem ein luftförmiger; durch Erkältung (Abkühlung) aber wird aus einem luftförmigen Körper (Stoff) ein flüssiger und aus diesem ein fester. Und wenn endlich die moderne Physik die Erscheinungen von Wärme, Licht, Electricität und Magnetismus ebenso wie die der Töne auf Bewegung zurückführt, so hat sie damit das vierte Element, welches Herakleit als Feuer bezeichnete, wieder zu den ihm gebührenden Ehren gebracht. Dabei ist aber zum Verständniss der griechischen Anschauung festzuhalten, dass auch nach der wissenschaftlichen Auffassung der Gegenwart jeder natürliche Körper in jeder der Aggregationsformen sich darzustellen vermag, wenn nur die dazu nöthige Temperatur hervorgebracht wird, oder was dasselbe wenn: nur

die kleinsten Bestandtheilchen desselben in die nöthige Bewegung versetzt werden können.

Also: das Jungfernkind humanistischer Gelehrsamkeit zerschellt an der von ihm selbst wiederentdeckten und neugeschaffenen Welt und löst sich auf als ein vorübergehender Schein, wobei schliesslich nichts zu Ehren kommt, als die materiellen Urelemente in den sinnlichen Erscheinungsformen räumlich-zeitlicher Wirklichkeit.

Ein anderes Schicksal als Homunculus hat Mephistopheles in der Welt der klassischen Walpurgisnacht. Nach langem Umhertappen in der ihn fremd und unsympathisch anschauenden Welt und nachdem er selbst wiederholt Gegenstand des Spottes dieser durch ihre Formenschönheit ihm widerwärtigen Welt geworden ist, hat er schliesslich in den Phorkyaden die in der klassischen Walpurgisnacht sich versteckt haltenden, nicht ans Licht — nicht einmal des Mondes, geschweige der Sonne — sich hervorwagenden Urbilder aller Hässlichkeit entdeckt und das Bild einer von den drei Schwestern entliehen um anderwärts selbst als Dritte von Dreien zu figuriren. Auf solche Weise hat er in die gespenstische Gesellschaft der klassischen Walpurgisnacht als ein scheinbar in ihr heimischer glücklich sich eingeschmuggelt, und wir werden ihm in seiner Maske noch wieder begegnen. Mephistopheles Abenteuer hat schon früher sich beendet als das Geschick des Homunculus, welches mit der klassischen Walpurgisnacht selbst sich erfüllt. Homunculus verschwindet, Mephistopheles bleibt, aber als erlogene Existenz unter falschem Namen und falschem Bilde.

Noch früher, am frühesten von jenen Dreien, welche von aussen her in die Gespensterwelt der klassischen Walpurgisnacht eingetreten sind, hat Faust eine entscheidende Katastrophe durchgemacht. In dem Augenblicke, wo er den griechischen Boden betrat, fühlte er sich auf demselben heimisch, alles, was er da erlebte, war ihm Verwirklichung eines Traumes, dem er ganz sich hingab ohne Kampf und ohne Zweifel, ohne dämonische Gewalten zu Hilfe zu rufen, ja ohne von solchen auch nur Notiz zu nehmen, also ohne Magie. In solchem Zustande ist er dem Einflusse des Mephistopheles völlig entrückt; er sucht und findet seine eigenen Wege. Wir werden später noch bestimmter erfahren, dass Faust's Heil, seine Errettung darauf beruht, dass er der Magie sich enthält. (S. V. Act V. 346 u. f.) Was er sucht, ist Helena, und der Weg, den er betritt um zu ihr zu

gelangen, ist der, auf welchen Manto ihn bringt, die keine Zauberin, sondern eine Priesterin ist: der Weg in die Unterwelt, der Weg, auf welchem einst Orpheus seine Eurydike gesucht und gefunden hat, und auch zurückgebracht hätte ins volle wirkliche Leben, wenn er nur weiser gewesen wäre. Faust ist mit seinem Wege in die Unterwelt auf dem besten Wege den Versucher Mephistopheles für immer los zu werden; — Mephistopheles ist auf dem besten Wege Faust zu verlieren. Darum braucht er eine Form, eine Gestalt, eine Maske um Faust nachzusetzen, beizukommen; bei den Phorkyaden hat er diese Maske gefunden; wir werden sehen, wie er sie gebraucht, wie er mit ihr bei Faust sich wiedereinzuführen und Faust selbst wieder zu verführen versteht nochmals zur Magie seine Zuflucht zu nehmen.

Vielleicht ist aufgefallen, dass in der klassischen Walpurgisnacht, die Faust und uns in die antike Welt zurückversetzen sollte, keine eigentlichen Göttergestalten, sondern nur nicht zur vollen Götterwürde hinaufragende dämonische Wesen auftraten, nämlich theils halbthierische Fabelwesen, wie die Sphinxe, Greifen, Ameisen, Arimaspen, Sirenen, Kraniche, Lamien, Empuse, der Centaur Chiron; theils Personificationen von Naturgewalten, in Peneios, Nymphen, Oreaden, Dryaden, Seismos, denen die Meerdämonen sich anschliessen: Nereus und Proteus, Nereiden und Doriden, Tritonen, Telchinen, Psyllen und Marsen und endlich die Kabiren, welche zwar „grosse Götter", aber in fast spöttischer Weise genannt, auch nur im Bilde vorgeführt werden. Alle diese Dämonen treten nicht einmal als sie selbst auf, sondern als Revenants, als Gespenster, wie sie selbst bekennen, so dass die unter ihnen verkehrenden menschlichen Wesen, welche ihnen aus alter Zeit sich angeschlossen haben, wie Thales und Anaxagoras, obgleich sie auch schon längst todt sind, noch von ihnen für vollgültigere Wesen anerkannt werden, als sie selbst sind. Proteus sagt von Thales: ein Mann von solchem Schlage halte eine Weile aus, er sehe ihn (den Thales) schon seit vielen hundert Jahren unter bleichen Geisterschaaren (vergl. S. 251). In der That ist das, was wir von Thales wissen, wie wenig es auch ist, noch unendlich lebendiger und kräftiger, als alles, was uns von schattenhaften Fabeln über jene dämonischen Gebilde erhalten ist, zu denen Proteus und alle die übrigen Figuren der klassischen Walpurgisnacht gehören. Am höchsten in der Ordnung der Geister stehen unter allen Figuren der

klassischen Walpurgisnacht die Phorkyaden, sie geben sich wenigstens für das aus, was sie vorstellen und sind: Töchter des Chaos, gehören also dem Kreise der Unterirdischen an, den „höchsten Ahnen", den chthonischen Göttern (Erdgöttern). Sie haben in der Tragödie den Rang des Mephistopheles, indem sie zu den heidnischen Göttern (den himmlischen) ungefähr in demselben Verhältnisse stehen, wie Mephistopheles zu dem „Herrn", der Himmel und Erde geschaffen hat. Die ganze Gesellschaft, der wir in der klassisch-heidnischen Walpurgisnacht begegnen, steht auch zu der antiken Götterwelt in demselben Verhältnisse wie die Gesellschaft der mittelalterlich-christlichen Walpurgisnacht, welche auf dem Blocksberge ihre Orgien begeht, zu den himmlischen Heerschaaren. Was dort die Phorkyaden, ist hier Mephistopheles, die einzige doch von Haus aus wenigstens hoffähige Person, während alle übrigen Blocksbergfiguren wesenloses Lumpengesindel sind. Aber die gesammte Scenerie und das gesammte agirende Personal des Blocksberges ist unendlich armseliger und widerwärtiger, als das, was uns in der thessalischen Gespensternacht begegnete, weil dort die Hässlichkeit, hier die Schönheit dem ganzen Feste den Charakter verleiht. Die Phorkyaden halten sich in einer Höhle versteckt, und bescheiden sich selbst, dass sie nicht in irgend eine Welt gehören:

> In Nacht geboren, Nächtlichem verwandt,
> Beinah uns selbst, ganz Allen unbekannt!

So sprechen die Phorkyaden von sich selbst, während Mephistopheles-Satan auf dem Blocksberge in bestialischer Pöbelhaftigkeit thront und Hof hält. Goethe hat, obschon er sich Mühe gegeben, es nicht dahin gebracht, (wie verschiedene von ihm selbst verworfene Bruchstücke und Entwürfe beweisen) die Walpurgisnacht auf dem Brocken auch nur annähernd (etwa als Torso, bei welchem aus dem Vorhandenen auf die Gestalt der verlorengegangenen oder doch intendirt gewesenen Glieder zu schliessen) fertig zu stellen, und selbst der Walpurgisnachtstraum (oder Oberons und Titanias goldene Hochzeit), welche dem Nereusfest im Aegäischen Meer (oder der Hochzeit Galateas) entspricht, ist ein Conglomerat von Epigrammen geworden, die weder als Ueberbleibsel, noch als Anfänge, höchstens als Surrogat einer dramatischen Darstellung zu verstehen sind.

DRITTER ACT.

Zur Einleitung.

Der dritte Act leitet sich nach Form und Inhalt als eine in sich abgeschlossene antike Tragödie ein, der man den Titel: Helenas Heimkehr geben könnte. Helena als vollgültige historische Erscheinung tritt auf, begleitet von einem Chor gefangener Trojanerinnen, dessen Chorführerin Panthalis gleichfalls eine Begleiterin der Helena ist. Dieser Act ist lediglich durch die vorausgegangene Klassische Walpurgisnacht möglich geworden. Gegen das Phantasma, in welchem selbst schon die höhere Wirklichkeit einer historischen menschlichen Persönlichkeit verglichen mit den „bleichen Geisterschaaren" zur Anerkennung kam (vergl. S. 258), hebt sich der jetzt vorliegende Act sogleich ab wie Wirklichkeit gegen Traum. Ohne die Klassische Walpurgisnacht würde die ganze Tragödie, wie man sich leicht überzeugen kann, mit dem Anfange des dritten Actes ganz auseinander gebrochen erscheinen. Allerdings hat man auch jetzt noch eine unausgefüllte Lücke zwischen dem zweiten und dritten Acte zu finden gemeint, und dabei darauf hingewiesen, dass Goethe selbst gelegentlich davon gesprochen, dass er die Absicht habe, die Scene zu schildern, in welcher Faust von Proserpina die Helena zurück erbitte für das Leben. Diese Scene, meint man, würde die gerügte Lücke ausfüllen. Aber abgesehen von der Bedenklichkeit dieser Scene (bei welcher der Dichter nicht umhin gekonnt hätte vollgültige antike Götter, wie Proserpina — Persephoneia — vorzuführen) würde das Vorhandensein derselben eine ganz andere Composition des dritten Actes bedingt haben. Wie jetzt dieser Act vorliegt, konnte ihm eine solche Scene nicht vorausgehen, wovon wir bei der nähern Betrachtung des dritten Actes uns überzeugen werden. Die Helena, welche uns in diesem Acte vorgeführt wird, weiss von Faust noch nichts, geschweige davon, dass sie von ihm aus der Unterwelt heraufgeholt sei, ja sie hat von der Unterwelt selbst nur eine ganz düstere, wohl ahnungschwere, aber in

ihrem Bewusstsein nicht festgehaltene Vorstellung. Sie weiss von sich selbst nichts, als dass sie die Gemahlin des Menelaos sei. Alles was darüber hinausgeht, lastet auf ihrer Seele wie ein beängstigender wirrer, wüster Traum, was genau den Vorstellungen entspricht, welche die Griechen vom Aufenthalte im Hades hatten.

Der Zusammenhang der Composition einer Tragödie ist ein innerlicher, kein äusserlicher, wie ihn der philisterhaft prosaische Sinn in der Alltäglichkeit verlangt und sucht. In Bezug auf den äusserlichen Zusammenhang hat jedes dramatische Dichtwerk verglichen mit der gemeinen Wirklichkeit die Form des Fragmentarischen. Der innerliche Zusammenhang eines Drama ist aber vorhanden, wenn die Phantasie des Zuhörers so geleitet ist, dass dieser die folgenden Scenen aus den vorausgegangenen versteht, aus ihnen zu rechtfertigen vermag. Und dies ist, wie wir uns alsbald überzeugen werden, hier der Fall, obschon wir vom Dichter nicht erfahren, wie es Faust auf seiner abenteuerlichen Fahrt zu Persephoneien in einer Höhle des Olympos, die er geführt von Manto angetreten hat (s. S. 228) ergangen ist. Darüber sich eine Vorstellung zu machen, bleibt der Phantasie des Zuschauers überlassen. Aber, da Manto beim Betreten des dunkeln Ganges sagt: Persephoneia lausche in der Höhle des Olympos, zu welcher der dunkele Gang führt, geheim verbotenem Grusse, so kann jeder, der auch nur einigermaassen mit dem griechischen Mysterien-Cultus bekannt ist, an nichts weiter denken, als an einen reingeistigen Verkehr (durch Gebet und Cultus) mit der Göttin der Unterwelt. Geheim verboten ist dieser Verkehr nicht für die Göttin, sondern für den, welcher der Göttin zu nahen wagt, auf dass Heiliges nicht durch Beschwatzung entweiht, zur Gemeinheit der Alltäglichkeit herabgezogen werde. Und somit erhalten wir vom Dichter auch eine Hinweisung auf die Bedeutung der Verschweigung der Erlebnisse Faust's auf seiner Fahrt zu Persephoneia. Will man durchaus hierüber etwas wissen, so mag man annehmen, Faust habe Persephoneia gebeten, dass sie Helena's in der Unterwelt im traumhaften Zustande sich aufhaltenden Schatten noch einmal in Fleisch und Blut gekleidet zur Oberwelt entlassen möge. Dann wird man im dritten Acte erfahren, dass Persephoneia Faust's Bitte erhört habe.

40. Scene.

Vor dem Palaste des Menelas zu Sparta.

(Vers 1—639.)

Helena tritt auf und Chor gefangener Trojanerinnen. Panthalis, Chorführerin.

Die mit dem sie begleitenden Chore auftretende Helena kommt, wie sie selbst erzählt, mit ihrem Gemahle Menelas, Sparta's Könige, von Troja (in Phrygien, daher vom phrygischen Blachgefilde) in ihrer griechischen Heimath an. Der Südostwind (Euros) hat die Flotte des Menelas über Meer geführt, wenn auch nicht direkt, denn auch in unserer Scene ist später von längerer Irrfahrt die Rede, wie in der Sage von der Heimkehr des Menelas. — Während Menelas seine Krieger ausschifft und mustert, ist Helena zum Königshause zu Sparta vorausgeeilt, welches ihr irdischer Vater Tyndareos gebaut, in welchem sie selbst mit ihrer Schwester Klytämnestra und mit ihren Brüdern Kastor und Pollux erzogen worden. In diesem Hause hatte sie einst auch den von ihr vor vielen griechischen Fürsten zum Gemahl erlesenen Argeierfürsten Menelas als Bräutigam empfangen. Jetzt ist sie auf König Menelas ausdrückliche Weisung zu dem Hause vorausgeeilt, das sie einst verliess um Cytherens Tempel andächtig zu besuchen, einst — damals —, als der phrygische Räuber, der Königsohn Paris, ihrer sich bemächtigte.

Seitdem ist viel geschehen, sagt Helena, aber sie sagt nicht was, sie lehnt nur im Allgemeinen die märchenhafte Sage, die von ihr von Mund zu Mund getragen wird, ab. Helena hat in Trimetern*) gesprochen; der Chor

---

*) Der unglückliche Name Trimeter hat die abscheuliche Art diesen Vers zu lesen, zu Wege gebracht, deren sich Gymnasiasten und ihre Lehrer befleissigen. So unerträglich einförmig die Trimeter klingen, wenn man sie so liest, dass man nach jeder der drei Dipodien, aus denen sie bestehen, eine Pause macht:

◡ — ◡ — ¦ ◡ — ◡ — ¦ ◡ — ◡ — :

antwortet in anapästisch anklingenden Versen. Er will sie tröstend beruhigen: Wer Vieles und Grosses besitzt, muss sich gefallen lassen, dass die Menschen von ihm sprechen. Und Helena ist im Besitze des höchsten Glückes, des höchsten Ruhmes der Schönheit, vor deren Allgewalt die stolzesten Helden sich beugen. Helena geht darauf nicht ein, aber sie berichtet weiter ihre allerjüngsten Erlebnisse. Sie kommt mit Menelas aus Troja, aber sie weiss nicht, wie Menelas gegen sie gesinnt ist, was er mit ihr vorhat. Ihr Ruf, ihr Schicksal, die verhängnissvollen Begleiterinnen der Schönheit, stehen drohend an ihrer Seite. Das Verhalten des Königes gegen sie während der Heimfahrt hat sie besorgt gemacht, und die Weisungen, die er ihr gab, als am Eurotas, an dem das spartische Land Lakedämon durchströmenden Flusse, die Schiffe gelandet waren, beunruhigen sie. Sie soll den Königspalast betreten, sich als Königin den Mägden und der alten klugen Schaffnerin vorstellen, die Schätze sich zeigen lassen, die das Königshaus birgt, sich überzeugen, dass alles im Hause in guter Ordnung sei. Vergebens bemühen sich die Frauen des Chors den Trübsinn der Königin zu erheitern, indem sie andeuten, dass ihre Schönheit im Wettstreite mit den Kostbarkeiten des königlichen Schatzes nur um so herrlicher strahlen werde. Die düstern Worte, welche der König weiter zu ihr gesprochen, lassen keinen Frohsinn aufkommen. Er hat ihr befohlen, ein Opferfest vorzubereiten mit allem was dazu gehört, ein blutiges Opfer — aber das Opferthier, welches geschlachtet werden soll, hat der König nicht bezeichnet. Was — wer soll das Opfer sein, das der König zu schlachten gedenkt? Die Götter wissen's, die Götter werden's vollenden nach ihrem Willen, nicht nach Menschenwillen. Das ist der Trost, an dem Helena festhalten will, der einzige, der sich ihr bietet. Nochmals sprechen die Trojanerinnen ihrer Königin Muth zu, indem sie ihren Trostgedanken durch Hinweis auf ihr eigenes Schicksal zu verstärken suchen. Haben sie doch den Untergang Trojas erleben müssen, selbst, wie es schien, ret-

---

so reich und anmuthig, in den Wort-Fall edelster Prosa verklärender Weise klingen sie, wenn man statt dieser ganz falschen Pausen, die richtigen durch die Verscäsur gegebenen Pausen am gehörigen Orte einhält. Durch die ihre Stelle wechselnde Cäsur erhält jeder einzelne Vers seinen individuellen Charakter. In den Goetheschen Trimetern lässt die richtige Declamation die Cäsuren leicht finden.

tungslos verloren, und doch sind sie jetzt hier, freuen sich des Lichtes, freuen sich des Lebens, freuen sich des Glückes ihr zu dienen, die das Schönste ist, was die Erde trägt. Helena sucht sich würdevoll zu fassen und schreitet muthig die Stufen zu dem Palaste hinauf, die sie einst so übermüthig und sorglos herabgesprungen ist. Während die Königin in das Königshaus allein sich begiebt, und nachdem sie dasselbe betreten, stimmt der Chor ein Lied an, mit welchem er augenscheinlich sich selbst Muth zu machen sucht in banger Stimmung. Da macht die Chorführerin Panthalis auf die in höchster Aufregung aus dem Palaste zurückkehrende Königin aufmerksam und fragt diese selbst, was ihr begegnet sei. Helena sucht ihrer, der Königin und Tochter Zeus, würdig sich zu sammeln, bekennt sich aber erschüttert durch den Anblick eines Entsetzlichen, das ihr erschienen, das aus der Tiefe des ewigen Abgrundes wie eine vulkanische Erscheinung sich vor ihr emporgehoben hat. Die Unterirdischen (Stygischen) sagt sie, trieben sie durch solchen Gräuel aus dem väterlichen Hause fort. Aber nunmehr zurückgekehrt zum Lichte des Tages ist sie entschlossen den unterirdischen Mächten Widerstand zu leisten, Haus und Heerd durch heilige Weihen von ihnen zu reinigen. Weiter berichtet die Königin auf die theilnehmende Frage der Chorführerin, was ihr im Hause Schreckliches begegnet ist. Als sie eintrat, empfing sie Oede, unheimliche Stille, keine Magd, keine Schaffnerin war zu sehen, Niemand begrüsste die heimkehrende Königin. Endlich entdeckte diese am Heerde des Hauses ein verhülltes riesiges Weib am Boden sitzend, nicht in Schlaf, aber in tiefes Sinnen versunken. Die Königin redet als solche sie an; aber unbeweglich sitzt die in ihre Gewandung verhüllte Gestalt. Mit drohender Geberde tritt die Königin hinzu; da erhebt die Gestalt den rechten Arm, zurückweisend, hinausweisend aus der Halle, aus dem Hause. Die Königin zürnt und schreitet die Stufen hinauf, die zum Schlafgemach und zur Schatzkammer des Königshauses führen; da springt das am Boden sitzende Scheusal empor und vertritt der Königin den Weg mit der abschreckenden Gewalt seiner Hässlichkeit: ein dürres langes Weib, mit hohlen, blutrünstigen Augen, grässlich, sinnverwirrend, unbeschreiblich, — doch: Seht, seht ruft die Königin, da ist sie, sie wagt sich heraus ans Licht — aber hier, hier sind wir Meister, der Gott des Lichtes, Phöbus-

Apoll beschützt uns, er liebt was schön ist und vor ihm verkriecht oder beugt sich, was hässlich ist!

Auf der Schwelle des Hauses, in der von der Königin offen gelassenen Thür steht: Mephistopheles-Phorkyas. Nun wissen wir, warum Mephistopheles die dritte der Phorkyaden als Maske sich geliehen hat. Mit dem ihm eigenthümlichen Humor hat er's uns schon damals gesagt, als er sich zum erstenmal als Phorkyas präsentirte. Er that es: „um die Teufel im Höllenpfuhle zu erschrecken". Und jetzt erschreckt er Helena und die sie begleitenden Trojanerinnen. Das passt nicht, wie's scheint; aber vielleicht doch, wenn wir uns nur bequemen wollen die Sache vom mephistophelischen Standpunkte aus zu betrachten. Mephistopheles gehört, wie wir wissen, ganz der christlich-romantischen Zeit an und diese bevölkert ihre Hölle mit Gestalten der antiken Mythologie, am liebsten der chthonischen alten Dämonen (wie der Rachegöttinnen, welche allen Teufeln ihre Gestalt liehen, wie die Phorkyas die ihre dem Mephistopheles). Im mystischen Sinne gehörte Helena zu diesen Dämonen (wir werden uns später noch näher davon überzeugen), ja die Christen haben ihrer mit einer Feueratmosphäre erfüllten Hölle sogar den Namen nach der „schönen" Helena gegeben. Doch wir wollen uns auf etymologische Deutungen hier nicht einlassen, es genügt die Hinweisung, dass ja doch Helena, was sie auch selbst von sich wissen und sagen mag, zu jeder Zeit, in welcher sie dem Mephistopheles und dem Faust begegnen mag, längst der Unterwelt, dem Schattenreiche angehört, aus welchem die christliche Phantasie die Hölle, den ewigen Flammenpfuhl gemacht hat. — Entsetzen ergreift den Frauenchor beim Anblicke der Phorkyas. Mühsam sucht er sich auf sich selbst zu besinnen, gedenkt des Ungeheuren, Grässlichen, das er erlebt hat, als Troja (Ilios) fiel; damals haben sie riesengrosse Schreckensgestalten durch die Feuersbrunst schreiten gesehen, aber vielleicht waren das nur Erscheinungen, welche ihre Seelen in ihrer Angst aus sich hervorgebracht haben; aber jetzt steht vor ihren Augen, im hellen Tageslichte, unleugbar, mit Händen greifbar das Grässliche! Und sie kennen es wohl: es ist eine der drei Phorkyaden, der Urbilder aller Scheusslichkeit, der Graien (wie sie auch hiessen, d. h. Greisinnen). Das Scheusal wagt im Lichte der Sonne (vor den Augen Phöbus-Apollos) neben der Schönsten der Schönen, neben Helena sich zu

zeigen —; aber freilich der Gott sieht sie nicht, wie er den Schatten nicht sieht, weil dieser nur da ist, wohin das Licht aus seinen (des Sonnengottes) Augen nicht dringt. Nur der Mensch sieht das Hässliche, das ist der Fluch der Sterblichkeit, der auf ihm lastet, er muss den Schmerz ertragen, welchen der Anblick des Widerwärtigen denen erregt, welche die Schönheit lieben. Darum schleudern die Frauen des Chores den Fluch, unter welchem sie als sterbliche Wesen zu leiden haben, weil sie den Göttern verwandt und darum glücklich im Anblicke der Schönheit sind, auf das Urbild der Hässlichkeit, welches wagt sich ihnen gegenüber zu stellen.

Mephistopheles-Phorkyas erwidert — und zwar in Trimetern, Mephistopheles hat also die Maske der dritten Phorkyade nicht blos äusserlich übergeworfen, sondern auch sein geistiges Wesen, welches in der Sprachform sich zeigt, ihr accomodirt. Mephistopheles schmäht die Schönheit — vom moralischen Standpunkte aus! Man sieht, dass dieses auch noch in allermodernster Zeit in weiten Kreisen beliebte Mittel dem, was als unleugbar schön sich geltend macht, ein Bein zu stellen, indem man es moralisch verdächtigt, auf einer in solchen Dingen unzweifelhaften Autorität beruht, — auf der des Teufels. Das eingeborene Laster hasst, weil es hässlich ist, die Schönheit und verleumdet sie als schamlos um auf sich selbst den Schein der Tugend zu werfen, mit welchem es belügt und betrügt. Recht altjüngferlich stellt sich Mephistopheles-Phorkyas den jungen Trojanerinnen gegenüber: meine Wege, meint Phorkyas, sind nicht eure Wege, wie laut ihr mit eurer Schönheit prahlet um die Augen der Bewunderer auf euch zu ziehen, so zieht ihr doch den Weg der Schamlosigkeit, des Lasters, während ich, die tugendhafte alte Jungfer — die Graie —, bescheiden auf dem Pfade der Tugend einherschreite. Dann aber giebt sich Mephistopheles-Phorkyas als Schaffnerin des Königspalastes (also in einer neuen Rolle) zu erkennen und schilt die Trojanerinnen aus als schlecht erzogenes Gesindel, freche Dirnen, welche Männer verführen und verderben, nichtsnutzige Vergeuderinnen fremden Gutes, erbeutetes, verhandeltes, von Hand zu Hand gehendes Allerweltseigenthum. Solchen Schmähreden tritt nun Helena, welche sich vollkommen gesammelt hat, in würdigster Weise entgegen, indem sie alle Rechte einer Königin und Herrin im Hause für sich

in Anspruch nimmt und die Schaffnerin in die ihr beschiedene Stellung verweist. Phorkyas antwortet frech, auf die lange Abwesenheit der Königin verdächtigend hinweisend, und regt die Trojanerinnen zu weiterem Gezänk auf. Während Phorkyas die Trojanerinnen in ihrer weiblichen Eitelkeit kränkt, ihre Thorheit, Lüsternheit, Unwahrheit, Unwirklichkeit verlästert, verspotten die den Chor bildenden Trojanerinnen (die Choretiden) die Phorkyas wegen ihrer Abkunft, ihrer Hässlichkeit, ihres verwitterten Greisenthums. Es fallen allerlei boshafte Anspielungen von beiden Seiten; während die Phorkyade auf den ewigen Abgrund als Heimath und auf die Ungeheuer, an denen ihr Stammbaum reich sei, verwiesen wird, sollen die Trojanerinnen ihre Sippschaft in der Welt der Schatten (im Orkus) suchen, weil sie selbst als blutlose Schatten dahin gehörten; während der Phorkyade Gier nach Leichen nachgesagt wird, sollen die armen phrygischen Dirnen nach Blut gieren (wie Vampyre, welche den Schlafenden das Blut aussaugen) um leben zu können, (d. h. als dem Orkus entstiegene Schatten, welche erst durch Genuss von Blut vorübergehend den Schein natürlichen Lebens wieder erlangen —). Mephistopheles-Phorkyas verräth sich als tiefer blickender Geist, indem sie sagt: wenn sie gegenseitig aussprächen, wer sie wären, so würde wohl Räthsel gegen Räthsel sich lösen: — Gespenster — Höllenbewohner hüben und drüben — würden zum Vorschein kommen! Helena ist von dem Gehörten tief erschüttert, nicht nur, weil sie erlebt, dass wie aus einem tief im Fleische sitzenden Blutschwär verderblicher Widerwille und Anfeindung ihrer Dienerinnen zu Tage tritt, sondern weil im Streite düstere, schwer verhängnissvolle Worte gefallen sind, welche nicht nur die, gegen welche sie gerichtet sind, sondern auch sie selbst treffen, welche sie irre machen an sich selbst, dass sie nicht weiss, was Wahrheit, was Täuschung, was Wirklichkeit, was Traum oder Wahnsinn? Wer bin ich? schreit sie mit der Angst der Verzweiflung: bin ich ein lebendiges Wesen, oder ein aus der Unterwelt emporgestiegenes Gespenst? — ist Wirklichkeit, was ich jetzt mit Augen schaue: diese meine wohlbekannte Heimath, oder gehöre ich der Unterwelt (dem Orkus) an, zu der ich grausend vor mir selbst mich hingerissen fühle? Bin ich jene Helena, von der die Leute sich erzählen, von der mir selber geträumt hat, das Weib, durch das so viel Schrecken und Elend über die Menschen

gekommen ist, das gebrandmarkt ist im Bewusstsein der Menschheit für alle Zukunft? Die Verlassene, an sich selbst irre gewordene, welche von ihren auch von Schauder ergriffenen Gefährtinnen nicht Trost noch Rath erwarten kann, bittet das greise Weib, welches ihr gegenüber steht, um ein besonnenes, verständiges Wort. Mephistopheles-Phorkyas schlägt nun den Ton theilnehmender Achtung an, nährt aber der eigenen satanischen Wesenheit gemäss, geflissentlich Helenas Verwirrung; geht mit ihr in rascher Wechselrede durch, was sie erlebt hat, um überlenkend in das, was sie erlebt haben soll, sie um den Rest klaren Bewusstseins zu bringen, an welchen sie sich noch anklammert. Dabei versteht Mephistopheles in seine Reminiscenzen sinnliche Motive geschickt einzuweben, welche wohl geeignet sind das auch in Helena (wie auch in Faust, wie überhaupt in jedem Menschen) sich geltend machende Doppelwesen zum Widerstreite mit sich selbst aufzustacheln. Es kommt zur Sprache, wie Theseus, stark wie Herkules und dabei der schönste der Männer, sich ihrer als Kind schon bemächtigt habe, aus sinnlicher Begier, wie ihre Brüder, die Dioskuren, sie dann zurückgebracht, wie bald darauf die hervorragendsten Fürsten und Helden um sie gefreit, wie Achilles Freund, der schöne Patroclus, ihrer Gunst sich erfreut, ihr Vater aber sie dem Menelas vermählt, diesen selbst zum Herrscher in Sparta bestellt habe, wie aus dieser Ehe eine Tochter Hermione hervorgegangen sei, wie während des Menelas Abwesenheit auf einem Eroberungszuge nach Kreta ein schönster Mann als Gast bei der halbverwittweten Helena sich einführte. — Paris von Troja. Es war der Anfang meines Verderbens, seufzt Helena: aber warum gedenkst du dessen? Mephistopheles-Phorkyas lügt: sie habe wohl ein Recht dazu, denn auf jener Fahrt gen Kreta habe Menelas sie zur Gefangenen gemacht, um ihr nachher das Schaffneramt in seinem Hause zu übertragen, als er dieses bei seiner Heimkehr verlassen gefunden von der Gattin, die inzwischen unerschöpften Liebesfreuden nachgezogen sei. Helena will nur von Jammer und Elend wissen, das über sie gekommen sei. Da fährt Phorkyas fort:

> Doch sagt man, du erschienst ein doppelhaft Gebild
> In Ilios gesehn, und in Aegypten auch.

Hiermit wird die zweifelhafte Stelle aus der Geschichte der Helena berührt, die, durch welche — je nach dem sie verstanden wird — sich entscheidet, ob Helena eine lasterhafte

Ehebrecherin war, die durch ihre Missethat unsägliches Elend über die beiden Culturvölker ihrer Zeit, also über die gesammte Menschheit gebracht hat, oder ob sie ein edles reines Weib war, welches von einem Bösewicht geraubt wurde, niemals aber ihm sich ergeben, niemals ihm auch nur wider Willen angehört hatte, also eine selbst vom Schicksale schwer heimgesuchte Dulderin, die das Unglück ihres Vaterlandes theilte, welches die Unbesonnenheit und Leidenschaft eines zügellosen Jünglings über die Menschheit gebracht hatte. Die Sage von der schönen Helena war schon im ganzen griechischen Zeitalter widerspruchvoll in sich selbst. Sie erzählte, dass Helena sich von Paris habe entführen lassen, dass Paris sie nach Troja gebracht und sich mit ihr vermählt habe, dass darauf die Griechen die Helena zurückgefordert, Troja belagert, und endlich erobert hätten, dass endlich Menelas mit der zurückeroberten Helena gen Sparta gekommen sei und hier noch längere Zeit mit ihr gelebt habe. Nach dem Tode wurden Menelas und Helena in einem gemeinsamen Grabmale beigesetzt, welches noch zur Zeit des Pausanias gezeigt wurde. Abweichend davon ist eine andere Sage, nach welcher Helena nicht verführt und entführt wurde von Paris, sondern gewaltsam geraubt. Paris kam dann mit ihr und seinem vom Sturme verschlagenen Schiffe nach Aegypten, wo Proteus als König herrschte. Von Sklaven, die dem Paris entlaufen waren, erfuhr Proteus die Schandthat, welche Paris an Menelas und Helena begangen hatte. Er liess den Paris gefangen setzen und nahm ihm die Helena, sowie alle zugleich mit ihr dem Menelas geraubten Schätze ab, ehe er ihn entliess. Helena sei bei Proteus (der uns in der klassischen Walpurgisnacht als Meergott begegnet ist) verblieben, bis Menelas nach der Zerstörung von Troja sie aus Aegypten abgeholt habe um mit ihr nach Sparta zurückzukehren. Im Zusammenhange mit dieser Sage aber wird erzählt, dass in Troja ein „Scheinbild“ (ein Idol) der Helena gewesen sei, um welches der Krieg geführt worden sei, weil die Griechen den Trojanern nicht Glauben schenkten, als sie versicherten, dass die Gemahlin des Menelas gar nicht nach Troja gekommen sei. Man sieht: die Sage spaltet sich nicht einfach so, dass die eine Richtung die andere ausschliesst, sondern dass beide neben einander bestehen können, sobald man annimmt, dass die wahre Helena in Aegypten geblieben, die falsche Helena (das Idol) aber mit Paris nach Troja ge-

kommen sei. Und das ist denn auch die Annahme, von welcher die drei grossen dramatischen Dichter der Griechen: Aeschylos, Sophokles und Euripides ausgegangen sind (wie ich ausführlich in meiner „Oresteia des Aeschylos" nachgewiesen habe). Da ein Idol eine sehr problematische Existenz ist, so kann allerdings die Geschichte nichts mit ihm anfangen, und auch die epische Poesie, welche das Gewand der Geschichte umzuthun liebt, wird es kaum brauchbar finden, und so hat denn auch Homer von dem Idol der Helena keinen Gebrauch gemacht, obgleich sich nachweisen lässt, dass er (wie auch schon Herodot hervorgehoben hat) die Geschichte vom Aufenthalte der Helena in Aegypten recht wohl gekannt habe. Ganz anders steht es mit dem dramatischen Dichter, der in keiner Weise an die historische Form gebunden ist, im Gegentheil in Anachronismen sich gefällt (s. S. 226), denn nur erst in allerjüngster Zeit ist man auf den unsäglich albernen Einfall gekommen, dass das Drama eine Illustration historischer Zustände sein solle, was ungefähr auf dasselbe hinausläuft, wie wenn ein modernster Maler eine Madonna malen wollte, um den Menschen der Gegenwart zu zeigen, wie die historische Maria thatsächlich ausgesehen, nach welcher Mode sie sich gekleidet habe u. s. w. Freilich dumme Menschen halten auch das für möglich. — Aber wenn Goethe mit klaren unzweifelhaften Worten auf das doppelhafte Gebild in Ilios und in Aegypten, welches unter dem Namen Helena aufgetreten sei, hinweist, so wird man am Ende doch wohl zugeben müssen, dass auch Goethe, wie Aeschylos, Sophokles und Euripides, die Helena-Sage acceptirt habe, welche den Philologen schon so viel Aerger verursacht hat, weil sie dieselbe nicht zu goutiren vermögen. Nun, dafür sind sie ja auch keine Dichter. Wir aber werden zugeben müssen, dass, wenn man die Sage von der aegyptischen Helena und dem Idol der Helena in Troja annimmt, nicht nur die Aeusserung Helena's, mit welcher sie auftrat: dass der phrygische Räuber sie auf dem Wege zum Tempel ergriffen, also geraubt habe, gerechtfertigt erscheint, sondern dass auch ihre Zweifel an ihrer eigenen Wirklichkeit und Wahrheit poetisch gerechtfertigt sind. Ihre Phantasie hat sich mit allem, was sie selbst erlebt und was ihr nachgesagt ist, in langen Leidensjahren so unablässig beschäftigt, und jetzt hat ihr der Satan Reminiscenzen in die Ohren und in's Herz geträufelt, welche ihre Seele in wahn-

sinnige Aufregung versetzt haben, so dass sie selber ihres verwirrten Sinnes Aberwitz eingestehend nicht mehr weiss, welche von beiden Helenen sie, die jetzt der Mephistopheles-Phorkyas gegenüberstehende Person, eigentlich sei: ob die aus Aegypten heimkehrende treue Gattin des Menelas oder das verderbliche Idol von Troja. Um endlich das Maass des Aberwitzes voll zu machen, erinnert Mephistopheles das unglückliche Weib noch an eine weitere grausenhafte Geschichte, die im Munde des Volkes von ihr umging. Der todte Achill sei aus der Unterwelt emporgestiegen und habe sich mit der gleichfalls inzwischen verstorbenen Helena vermählt: das Idol mit dem Idol. Auf diese ausser aller Zeit erfolgte Verbindung des Achill mit Helena gründete, wie wir gesehen haben, Faust dem Chiron gegenüber (s. S. 226) seinen Anspruch auf die von ihm ersehnte und gesuchte Helena. Im Zusammenhange hiermit deutet der Dichter durch die Worte, die er dem Mephistopheles in den Mund legt, nochmals darauf hin, dass Liebe gegen Geschicks-Beschluss im Sinne der Helena-Fabel gar wohl möglich sei. Als Idol — ja wohl — als Traumbild! — Helena, die an sich selbst vollkommen irre gewordene Helena, verzweifelt an sich selbst, ihr schwindelt, sie sinkt erbleichend in die Arme ihrer Dienerinnen. Im darauf folgenden Chorgesange sprechen die Frauen Mephistopheles-Phorkyas gegenüber aus, dass sie den Wolf im Schafskleide durchschauen, der anstatt Trost zu spenden die Seele der Dulderin mit Bildern der Vergangenheit zu vergiften, ihr die Hoffnung des Lebens zu rauben bestrebt sei.

Helena erholt sich von ihrer Ohnmacht, und Mephistopheles-Phorkyas beeilt sich sie mit wohltönenden Schmeichelworten aufzurichten, denn es liegt dem Teufel ganz gewiss nicht daran „bei dieser Gelegenheit Helena und mit ihr das ganze klassische Alterthum zu vernichten" (wie ein Interpret, dessen biedere Seele den bösen Intriganten zu durchschauen nicht vermocht hat, meint), sondern vielmehr ist er nur darauf bedacht Helena so zu bearbeiten, dass sie sammt ihren troischen Begleiterinnen geneigt werde, auf ein Abenteuer einzugehen, dass er (Mephistopheles) arrangirt hat um durch seine Kunst das Verdienst um Faust sich zu erwerben ihm Helena in die Arme geführt zu haben, also sich an Faust, und Faust an sich aufs neue zu ketten. Phorkyas und Helena unterhalten sich nun in katalektischen trochäischen Tetrametern (Septenarien), einem Versmaasse,

welches durch seinen frischen Gang den Wechsel der Stimmung, die Aufrichtung zu neuen Lebenshoffnungen trefflich ausdrückt, aber auch den jähen Sturz von der Höhe dieser Hoffnungen in den Abgrund stummer Verzweiflung mit grässlichem Hohne charakterisirt. Phorkyas fragt demüthig nach den Befehlen der schönsten Herrin, der edelsten Königin. Diese verlangt, gehorsam der Weisung des Königs Menelas, dass ein Opfer vorbereitet werde. Die Schaffnerin sagt: alles sei bereit, aber: wo ist das Opfer? — Das hat der König nicht gesagt. — Nicht? „Nun dann, so spricht hart und kalt Mephistopheles-Phorkyas: dann bist du das Opfer, du und deine Gefährtinnen. Du wirst mit dem Beile hingerichtet werden, deine Gefährtinnen aber werden am Balken unter dem Dache der Reihe nach aufgehenkt!" Starres Entsetzen ist die Wirkung dieser Rede. Und mit eiskaltem Hohne fährt Mephistopheles fort zu sprechen, nicht mehr in trochäischen Tetrametern, sondern in den tief abfallenden Trimetern.

Gespenster!

redet er seine vor Entsetzen stummen Zuhörerinnen an, und fügt dann dem noch ein Wort hinzu, welches wir uns zum besseren Verständnisse der Tragödie wohl merken wollen: Die Menschen sind alle Gespenster gleich wie ihr: und sind alle zum Tode verurtheilt — gleich wie ihr!

Gleich diesen Figuren der Tragödie: Schattenrisse von tausendjährigen Schatten der Unterwelt — sollen wir sein, die wir warm- und rothblütige Menschen von Fleisch und Bein sind — ist das nicht himmelschreiende Unwahrheit? Freilich, wenn Blut, Fleisch und Bein das sind, was den Menschen zum Menschen macht! Aber das macht den Menschen nur eben zum Thiere; zum Menschen machen ihn die lebendige Seele, die unsterblichen Gedanken, der ewige Geist, alles das, wozu kein Thier sich zu erheben vermag als nur der Mensch allein. Und dieses alles: Seele, Gedanken, Geist, haben wahrhaftig auch die Figuren, die der Dichter uns da vorführt, er selbst hat das Alles in sie hineingelegt, — und so ist er denn wohl auch berechtigt, zu sagen: ihr Menschen seid auch Gespenster, wenn jene, meine Figuren, Gespenster sind. Ja, wir werden schliesslich wohl bekennen müssen, dass es Millionen giebt und gegeben hat, die sich für Menschen ausgaben, auch dafür galten, und hatten weniger Geist als diese

Figuren, welche die Phantasie des Dichters aus der Schattenwelt heraufbeschworen hat um sie uns vorzustellen und uns anzureden: „Gespenster!“ Wir müssen's uns gefallen lassen, gleichviel ob es uns gefällt oder nicht. Der Dichter sagt: Nur Wenigen gefällt's, — aber doch Einigen, und vielleicht sind just diese, welche sich's zur Ehre rechnen Gespenster zu sein, die weisen. Die, welchen es nicht gefällt, mögen erschrecken und vor Schrecken erstarren wie die Trojanerinnen vor Mephistopheles, der ja weiter nichts beabsichtigt hat. Mephistopheles hat auch nicht zu den Menschen geredet, sondern von ihnen; den wirklich aus der Unterwelt emporgestiegenen Gespenstern lügt er vor, sie wären nicht besser und nicht schlechter daran als die Menschen, die zum Tode verurtheilten. Mephistopheles klatscht in die Hände, diabolische Missgestalten erscheinen, bringen den Opferaltar, das scharfe Beil, breiten den Teppich aus, auf welchem Helena niederknieen soll um den Todesstreich zu empfangen, in welchen ihr Leichnam eingehüllt werden soll zur Bestattung, würdig einer Königin. Schweigend, sinnend steht Helena, die Trojanerinnen lassen verzagt die Köpfe hängen, da ermannt sich Panthalis (die Chorführerin) und redet mit versöhnenden und nach Rettung ausschauenden Worten die Phorkyas an. Diese ergreift sogleich die Gelegenheit um ihrem Plane näher zu rücken: die Rettung liegt in der Hand der Königin, sie kann, wenn sie will. Seinerseits greift nun behend der in Todesangst ganz zahm und mürbe gewordene Chor nach dem zur Rettung dargebotenen Strohhalme. Die Trojanerinnen geben sich nun ohne alle Ziererei ganz wie sie sind, nachdem sie allen Groll haben fahren lassen und sogar die Phorkyas als Göttermutter Rhea honoriren. Mit dem neuen Schimmer von Lebenshoffnung stellen sich auch die trochäischen Tetrameter wieder ein. Helena versichert, dass sie nicht Furcht, wohl aber Schmerz empfinde, und der ruhig verständige Zusammenhang ihrer Rede bestätigt diese Versicherung: Weisst du ein Mittel der Rettung, so gieb es an! Und nun hebt Mephistopheles-Phorkyas ihre Geschichte an, die bestimmt ist Helena in Faust's Arme zu führen. Echt oratorisch beginnt sie mit einem moralischen Gemeinplatze, der wohl auf Helena gemünzt ist, den aber Mephistopheles, als Helena ablehnt, gewandt auf Menelas deutet. So lange ist Menelas auf Streifzügen fortgewesen, dass es ihn nun nicht Wunder

nehmen kann, wenn er Vieles verändert findet. Auch das bezieht Helena wieder auf sich, aber Mephistopheles, obgleich durch seine Zweideutigkeit sie absichtlich in Aufregung erhaltend, will doch auf ganz anderes hinaus. Ohne sich aufhalten zu lassen erzählt er nun, dass während Menelas langer Abwesenheit in Lakedämon jenseit des Taygetos-Gebirges ein kühnes Geschlecht aus dem fernsten Norden (eigentlich Nordwesten), wo in sonnenloser Finsterniss die Kimmerier hausen, sich niedergelassen und auf unersteiglichen Felsen eine Burg erbaut hätte, von welcher aus es nach Belieben das Land aussöge. Mephistopheles lügt natürlich, er rechnet auch nach Philologen-Art, dass Menelas im Ganzen wohl an die zwanzig Jahre abwesend gewesen sei, und will doch unter diesen zwanzig, so gegen dreitausend Jahre einschmuggeln, wie man leicht nachrechnen kann, wenn man die Jahre vom Anfange des Trojanischen Krieges bis zum historischen Faust, bekanntlich einem geborenen Schwaben aus Knittlingen, zählt. (Nach den Angaben des Brockhaus'schen Conversations-Lexikon, welches in derartigen Dingen die zuverlässigste Quelle ist, kommen 2700 Jahre heraus.) Aber ich will Niemandem vorenthalten, dass gelehrte Thebaner, (um die Confusion noch etwas zu vervollständigen) nachgewiesen haben, dass schon im Jahre 1204 die mittelalterliche Romantik im Peleponnes sich eingenistet habe. — Helena schüttelt zwar den Kopf zu der Neuigkeit, welche die Phorkyas ihr mittheilt, aber geht doch auf nähere Erkundigung ein nach dem, welcher als Herr der eingedrungenen Fremdlinge sich gerirt. Während sie von Mephistopheles Andeutungen über das den Griechen unbekannte Ritter- und Lehnswesen, welches die Kimmerier mitgebracht haben, nichts versteht, stellt sie die immer neue Frauenfrage: Wie sieht er aus?. Nun hat Mephistopheles seinen nächsten Zweck erreicht: er ergiesst sich im Lobe Faust's, und weiss in Helena den Wunsch zu erregen seine Bekanntschaft zu machen, indem er ihn mit den griechischen Helden vergleicht und ihn möglichst über sie erhebt, auch seine im gothischen Geschmacke ausgeführte und aufgeputzte Burg weit über die cyklopischen Bauwerke altgriechischer Kunst stellt. Neues mit Altem vergleichend sucht er Helenen eine vortheilhafteste Vorstellung von alle dem romantischen Beiwerke beizubringen, von welchem umgeben sein Held Faust sich darstellt, weiss auch sowohl der Trojanerinnen als Helena's

natürliche weibliche Lüsternheit zu erregen, was Helena zu der Aeusserung veranlasst: Phorkyas falle ja ganz aus der Rolle, sie möge doch nun das letzte Wort aussprechen, nämlich das Wort, welches besagt, was zu Helena's Rettung geschehen müsse. Mephistopheles sagt: das letzte Wort habe Helena selbst auszusprechen, nemlich ein vernehmliches Ja, welches besage, dass sie damit einverstanden sei, wenn er auf der Burg der nordischen Fremdlinge sie in Sicherheit bringe. Ob er dabei sie zur Burg oder die Burg zu ihr bringt, ist für prosaische Alltagsmenschen allerdings von Wichtigkeit, aber nicht für den Dichter und nicht für dessen Personen, die Geist von seinem Geiste sind. Noch zögert aber die Königin mit ihrem Ja, da spielt Mephistopheles-Phorkyas ihre letzten Trümpfe aus, sie erinnert an Helena's tiefste Erniedrigung, an ihr schmerzlichstes Unglück: nach Paris Tode hatte dessen Bruder Deiphobus der Wittwe sich gewaltsam bemächtigt und sie genöthigt seine Kebse zu sein — daran erinnert Mephistopheles und auch daran, dass Menelas an diesem Deiphobus seinen Zorn ausgelassen habe, indem er ihn verstümmelte, und fügt hinzu: jetzt werde Menelas nicht anders und nicht besser mit Helena verfahren. Und zur Bestätigung seiner Drohung lässt Mephistopheles Hörner schallen, Waffen blitzen, und schreitet begrüssend dem ankommenden Könige als dessen getreue Schaffnerin entgegen. Noch ein Moment athemloser Spannung und — Helena giebt nach, obschon ihr Herz ihr sagt, dass sie mit einem feindlichen Dämon (Widerdämon) zu thun habe, der Gutes in Böses verkehre. Sie erklärt, dass sie ihrer verdächtigen Begleiterin zur Burg folgen wolle, aber das Uebrige, was sie im tiefsten Herzen sinne, verschweige. Werden wir dies Geheimniss kennen lernen? Ich denke ja. Als später Helena von Faust Abschied nimmt um gleich darauf zu verschwinden, sagt sie: ich werfe mich noch einmal in die Arme dir, Persephoneia! (s. V. 1456.) In dieser Stelle liegt, wie ich meine, der Schlüssel zu dem Geheimnisse, welches Helena in ihrem tiefsten Herzen birgt. Fassen wir unsere gegenwärtige Scene näher ins Auge, so bemerken wir, dass Helena in höchster Bedrängniss, nach einer Pause des Nachdenkens der Phorkyas gegenüber, als das Resultat dieses Nachdenkens zu der Ueberzeugung gelangt sei: das Weib, welches ihr als Schaffnerin im Hause des Menelas gegenübergetreten,

sei ein Widerdämon, also ein geistiges Wesen, welches mit ihrer eigenen geistigen Wesenheit im Widerspruche stehe, welches daher für diese Gutes zum Bösen umwandle. Aus diesen Worten geht mit Bestimmtheit hervor, dass Helena den in der Gestalt einer Phorkyas ihr gegenüberstehenden Mephistopheles nicht etwa als ihren Herrn und Meister anerkennt, dass also auch davon nicht die Rede sein könne, als sei Helena ein „Teufelsliebchen" (vergl. 1. Act. V. 1589), welches der Satan Faust zugeführt habe. Mephistopheles hat keine Macht über Helena und kein Verdienst um deren Erscheinung, sondern er benutzt diese ganz ohne sein Zuthun erfolgte Erscheinung nur um sich Faust wieder aufzudrängen als Gelegenheitsmacher und Kuppler, wie ich schon früher hervorgehoben. Wenn nun dennoch Helena trotzdem, dass sie Mephistopheles durchschaut als einen Gutes in Böses verkehrenden Widerdämon oder Kakodämon, erklärt, sie wolle ihm zur Burg folgen und dann hinzufügt: das Andre weiss ich; so deutet sie mit diesen Worten auf ihr Geheimniss, welches sie dem Widerdämon nicht verrathen will, und welches sich darauf beziehen muss, dass dessen Absicht in Bezug auf ihr Schicksal sich nicht erfüllen werde, dass es ihm ihr gegenüber nicht gelingen werde Gutes in Böses zu verkehren. Was die Königin im Herzen birgt, ist das Bewusstsein, dass sie erstens, wohin sie auch komme, herrschen werde, dass zweitens an ihr sich wieder das Wort bewähren werde, dass Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereinen, und dass drittens ihr jederzeit frei stehe in Persephoneias Arme sich zurückzuflüchten. Wie traumartig ihr Bewusstsein über ihre Vergangenheit auch ist, so weiss sie doch, dass sie schon einmal bei Persephoneia Aufnahme gefunden hat.

Der Chor macht sich schon eilig auf den Weg um in der mittelalterlichen Burg Sicherheit zu suchen, wie einst Ilios gewährt; — aber es ist nicht nöthig: die Burg baut sich von selbst rings um die Frauen her, Nebel umzieht sie, und wir erfahren, was geschieht, aus dem Munde der geängsteten Choretiden in unklaren düstern Bildern, wie der Alles allmählig verhüllende Nebel sie mit sich bringt. Sie fürchten: das Verderben, dem sie zu entrinnen hofften, bräche nun doch über sie herein, sie wissen nicht, ob sie gehen oder schweben, ja sie kommen sich selbst vor wie eine Schaar abgeschiedener Seelen, die der Götterbote Hermes mit seinem goldenen Stabe zum

Schattenreiche niederführt, hin zu dem düstern, immer sich füllenden und doch ewig leer bleibenden Schattenreiche, dem sie entflohen waren. Da plötzlich (so erzählen die Choretiden in akatalektischen trochäischen Tetrametern) schwindet der Nebel, aber es bleibt düster, Mauerwerk rings um sie her, schauerlich —: wir sind gefangen, klagen sie verzagend.

---

41. Scene.

Innerer Burghof

umgeben von reichen phantastischen Gebäuden des Mittelalters.

(Vers 640—1086.)

Die Scene hat sich verändert, während die Personen dieselben geblieben sind, — nur die Phorkyas ist verschwunden. Vergebens ruft und schaut aus die Königin nach dem wunderbaren räthselhaften Weibe, das so frech sie gekränkt und doch ihr Rettung verheissen, die bereits begonnen hat sich zu erfüllen, — Pythonissa (Prophetin) nennt daher Helena sie. Aber dafür beginnt es rings umher in der Burg sich zu regen und der Chor der Trojanerinnen erzählt, geschwätzig wie er ist, was sich zuträgt. Im wohlgeordneten Zuge bewegt sich von oben nach der Tiefe des Burghofes herab eine Schaar reizender Jünglinge, kaum dem Knabenalter entwachsen (Pagen würden wir sie nennen), welche von den schnell getrösteten lockern Dämchen liebreizend, aber denn doch — wohl an sich selbst denkend — verdächtig befunden werden. Die schönen Knaben kommen, bringen Stufen, Teppiche, Sitze, Vorhänge, Draperien, bauen einen Thron sammt Thronhimmel und laden ein mit zierlicher Geberde. Helena lässt königlich sich nieder auf dem Throne und ihre Frauen ordnen sich würdig, wie sich gehört, um sie her. Nach den Knaben und Knappen, die in langem Zuge vorausgegangen, zeigt sich oben auf der Treppe Faust in ritterlicher Hofkleidung des Mittelalters; langsam und würdig schreitet er herab. Die Chorführerin betrachtet, bewundert, meldet ihn ihrer Königin und fordert sie auf sich zu ihm hin zu wenden.

Faust redet Helena an; nicht im antiken Versmaasse, sondern im modernen, in jenen jambischen Fünffüsslern,*) wie sie seit Schiller in der modernen Tragödie herrschend geworden. Helena antwortet dann in demselben Versmaasse; und so bildet dasselbe den Uebergang von den antiken Versformen zu den gereimten Versen, die bald, wie wir sehen werden, ihren von Anfang behaupteten Platz in der Tragödie Faust sich wiedererobern. Aber nicht blos in den Versformen vermengt sich und vermählt sich in dieser Scene Classicität und Romantik in wunderbarster und anmuthigster Weise, sondern auch in allen zur Aeusserung gelangenden Lebensanschauungen. Und wieder begegnen wir einer Uebergangsform zwischen Classicität und Romantik in der Person des Thurmwächters Lynceus, welcher seinem Namen und seiner charakteristischen Eigenthümlichkeit nach ganz dem classischen Alterthum angehört. Als der weit und scharf sehende Steuermann des Argosschiffes ward er erwähnt in dem Lobe, welches Chiron in der classischen Walpurgisnacht zu Ehren der Argonauten aussprach, während er uns jetzt als ein vollendetster Repräsentant mittelalterlicher Romantik in allen seinen Lebensäusserungen sich darstellt. Spricht doch er zuerst wieder in gereimten Versen, erregt dadurch zumeist Helenas Aufmerksamkeit, und flösst ihr lebhaftes Interesse an dieser ihr neuen Kunsterscheinung ein, welche dem zierlich-ritterlichen Anstande, dessen er sich befleissigt und der ihn nicht minder der Schönsten der Schönen empfiehlt, so ganz gemäss ist. Man kann fragen, wie just Lynceus dazu kommt diese Vermittlerrolle zu spielen, aber es liegt wohl nahe, dass der, welcher als das Ur- und Musterbild eines Scharf- und Fernsichtigen in räumlicher Beziehung gilt, auch als Repräsentant der Scharf- und Fernsichtigkeit in zeitlicher Beziehung genommen wird, wenn der Dichter eines solchen bedarf, wie hier der Fall ist, wo die antike Welt mit der mittelalterlichen in unmittelbare Beziehung gebracht wird, — die antike Welt mit Helena's und ihrer Gefährtinnen Augen einen scheu-neugierigen Blick in das dreitausend Jahre spätere Mittelalter hineinthut.

*) Der jambische Fünffüssler, — oder, wie er barbarisch genannt wird, der fünffüssige Jambus — ist genau besehen nichts weiter, als ein katalektischer Trimeter, während der in der französischen und früher auch in der deutschen Tragödie angewandte Alexandriner, ursprünglich ein durch Einführung gleichbleibender Cäsur an unpassendster Stelle verderbter Trimeter war:

◡ — ◡ — ◡ — || ◡ — ◡ — ◡ —

Bei Faust's Nahen erwartet man feierlichste Begrüssung und Empfang, aber statt dessen bringt Faust einen Gefesselten, dem er vor der Königin niederzuknieen befiehlt. Der Gefesselte ist der Thurmwächter Lynceus, welcher die Verpflichtung hat auszuspähen, was der Burg naht, und es zu melden, damit diese allzeit gewärtig und gerüstet zum Empfange sei zu Schutz und Trutz. Der Mann hat heute seine Pflicht vernachlässigt, hat dadurch den würdigen Empfang des edelsten Gastes unmöglich gemacht und ist des Todes schuldig. Er würde seine Strafe schon erlitten haben, aber — die hohe Gastin, die schöne Königin, soll das Urtel sprechen und ihr steht allein auch das Recht der Begnadigung zu. Helena geht geschickt auf die ritterliche Huldigung ein: „Soll ich Richter sein, so ist meine erste Pflicht den Angeklagten zu hören — er rede denn!" Im spanischen Romanzenton (in trochäischen Vierfüsslern) hält Thurmwächter Lynceus seine Vertheidigungsrede. Er spähte dem Sonnenaufgang entgegen, während die Sonne der Schönheit wunderbarerweise im Süden aufging und ganz seine Blicke sogleich gefangen nahm. Beim Anblicke der Göttlichen vergass er Alles, was ihn umgab, er war wie in Traum versunken, auch ihn umfing dichter Nebel, aus welchem sie, die Einzige, plötzlich aufleuchtend hervortrat und ihn blendete. So ist es gekommen, dass er seiner beschworenen Pflicht untreu geworden ist. Er will die ihm gebührende Strafe auf sich nehmen, wenn sie diese Strafe über ihn verhängt, ohne Groll, freudig ergeben in jedes Geschick, das die Schönheit über ihn beschliesst. Helena erklärt, sie dürfe nicht ein Unrecht bestrafen, welches sie selber veranlasst habe. Das Unrecht des Wächters ist nur eine jüngste Wirkung des auf ihr lastenden Schicksals, ohne eigenes Verschulden allüberall bei Menschen, Heroen, Göttern und Dämonen Bethörung, Streit, Verwirrung anzurichten durch ihren Anblick, durch ihre Erscheinung in einfacher, doppelter, dreifacher, ja nunmehr sogar vierfacher Gestalt (erst als Tochter des Zeus im Hause Tyndareus, dann als troische und aegyptische Helena, dann als solche und zugleich der Unterwelt entstiegener Dämon, und endlich als alles dies und nun: hier in der Burg kymmerischer Abenteurer). Den Menschen, welchen die Götter bethört, soll keine Schmach treffen. Das ist das Urtel der richtenden Königin, welches den Lynceus und

zugleich sie selbst frei spricht. Diesem Urtel gegenüber bekennt Faust sich selbst als besiegt, und legt sich und all sein Besitzthum der von ihm als seine Herrin anerkannten Königin huldigend zu Füssen. Der freigesprochene Lynceus hat sich inzwischen entfernt, aber schon kehrt er freiwillig zurück um der Königin die Reichthümer, die er zu bewachen gehabt, zu bringen. Wieder spricht er im Romanzenton; aber diesmal in gereimten jambischen Vierfüsslern, einem dem germanischen Charakter näher entsprechenden Maasse. Auch er erkennt die allbesiegende Gewalt der classisch vollendeten Schönheit, deren vollkommenste Repräsentantin Helena ist, an, und möchte alle Reichthümer, welche das welterobernde Germanenthum erbeutet hat, vor ihr ausbreiten um für solche Hingabe überreiche Entschädigung in dem beseligenden Anblicke, der ihm vergönnt ist, zu suchen. In grossen Zügen entwickelt er ein Bild jener Völkerwanderung, welche die alte Welt in Trümmer gestürzt hat: wie ein urgesundes, aber gewaltsam einherschreitendes Barbarenthum sich roh der Herrschaft bemächtigt hat, mit welcher es nichts anzufangen wusste bis zu diesem Augenblicke, wo gefunden ist, was allein werth ist mit all der erbeuteten Herrlichkeit geschmückt zu werden, vor dem Verstand, Reichthum und Gewalt sich beugen müssen in freiwilliger Hingabe alles dessen, was an sich nichtig, nur erst als Besitz und Zierde der als geistige Verklärung sich offenbarenden Schönheit seinen wahren Werth wieder erhält. Faust weist den Diener in seine Schranken zurück, denn was dieser will, ist schon durch ihn, seinen Gebieter, geschehen. Nachdem Alles der hohen Königin bereits zuerkannt ist, hat es keinen Sinn das Einzelne ihr anzubieten. Wohl aber gehört es sich alle Reichthümer und Herrlichkeiten so zu ordnen und aufzustellen, dass die Herrliche, Göttliche in ihrer würdigen Weise es benutzen, brauchen und an ihm sich erfreuen könne. Und freudig unterzieht sich der begeisterte Diener diesem Auftrage, der leicht zu erfüllen, weil jener nur eigenstem Triebe sich hinzugeben braucht um dem Befehle zu genügen: im Dienste der Schönheit giebt es keine Schwierigkeit, sondern nur freiheitliches Gebaren. Der Diener entfernt sich um den Befehl des Herrn bereitwilligst auszuführen. Helena aber ladet Faust ein an ihrer Seite auf dem Throne Platz zu

nehmen, wodurch zugleich ihr eigener Platz an Sicherheit gewinnen werde. Ehe Faust ihrer Einladung Folge leistet, kniet er huldigend vor ihr nieder und küsst ihr die Hand, die ihn zum Mitregenten zu erheben bereit sei, zum Mitregenten eines Reiches, dessen Grenzen noch nicht sich ermessen lassen: es ist offenbar das Reich, in welchem die Schönheit regiert, als deren eingeborene Repräsentantin, ja Menschwerdung, Helena erschienen ist. Die auf dem Throne nunmehr nebeneinander Sitzenden beginnen ein Gespräch, welches sie einander geistig wie leiblich nah und näher bringt, bis sie in inbrünstiger Liebe einander ganz sich hingeben und angehören. Helena möchte erfahren, welche Bewandtniss es mit der Rede des Mannes (Lynceus) habe, der zu ihr in gereimten Versen gesprochen hat, die ihr so seltsam und doch so freundlich klangen. Faust erklärt ihr, dass auf solche Weise die Rede zum Gesange werde, und eine tiefinnerlichste Befriedigung der Seele erzeuge. In zärtlich sich hingebender von selbst zu Gesang werdender Wechselrede kommt instinctiv Helena dazu die wunderbar musikalische Sprache, die ihr eben noch so seltsam vorkam, nicht nur zu verstehen, sondern sie selbst sich anzueignen. Und der Chor der trojanischen Frauen, obschon der griechischen Form sich bedienend, stimmt ein in das süsse Liebesgetändel der im Reime das musikalische Element Suchenden, welches die Griechen im Wohllaute der nach Maas und Ordnung aneinander gereihten Worte fanden. Germanische und antike Versform buhlen um den Preis des Wohlklanges bei Verherrlichung der Liebeslust. Helena hat es bald zur Meisterschaft gebracht in der neuen Form der menschlichen Empfindung Worte zu leihen, auf dem Wege, auf dem von jeher die Poesie sich entwickelt hat: von der Verwunderung zur Nachahmung, von der Nachahmung zur Kunst, d. h. zur musischen Vollkommenheit im Ausdrucke der Empfindung bis zur höchsten, edelsten, geistwürdigsten Empfindung — der Liebe. Für die Liebe giebt es nicht Zeit, nicht Ort; sie ist raumlos, es giebt für sie kein nah und kein fern, sondern nur innigstes Beisammensein; — und zeitlos, es giebt für sie keine Vergangenheit und keine Zukunft, sondern einzig glückselige, jede Verstandesgrübelei ausschliessende Gegenwart, in welche, wie Faust bewusst ausspricht, alles Dasein sich zusammendrängt, das zu behaupten Pflicht (— die höchste Pflicht des Menschen, ja jedwedes Wesens gegen sich selbst —) ist.

Das reizende Liebesleben wird plötzlich durch die Wieder-Erscheinung der Phorkyas unterbrochen, derselben Phorkyas, welche beim Eintritte in die Burg verschwunden war, also Mephistopheles in der Maske der Phorkyas. Wir haben früher uns überzeugt, welches Interesse Mephistopheles daran hat sich Faust wieder aufzudrängen, in Faust das Bedürfniss nach seinem Beistande wieder rege zu machen. Wie Mephistopheles zuerst den Zugang zu Faust gefunden, als dieser „sich der Magie ergeben“, so auch nun auf's neue. Faust, der sich in der klassischen Walpurgisnacht entschieden von der Magie abgewandt hatte (s. S. 257), hat wieder seine Zuflucht zu ihr genommen, um Befriedigung seiner Sehnsucht nach Helena zu finden. Die germanische Burg im Peleponnes ist das Zaubernetz, in welchem er Helena gefangen hat, und Mephistopheles-Phorkyas hat, wie wir wissen, Helena in dieses Netz hineingetrieben, und um dies zu können die Maske der Phorkyas angenommen. In dieser Maske spielt Mephistopheles seine Rolle nun weiter, scheinbar unterbrechend und störend, in Wahrheit, wie sich bald zeigen wird, um das Kupplergeschäft, zu dem er sich hergegeben, zu Ende zu führen, denn Helena schwankt trotz dem Liebeszauber, in welchem sie befangen ist, doch noch zwischen fern und nah, alt und neu. Phorkyas benutzt die alte Geschichte um Helena und ihr Gefolge zu schrecken, indem sie ungestüm meldet, dass Menelas mit seinen Kriegsgefährten nahe um Rache zu nehmen an Helena, ihrem Verführer und ihren Gesellschafterinnen. Faust ist rasch entschlossen die Kraft der Magie zu erproben in dem Scheinkampfe, der ihm Helena ganz zu eigen geben soll. Signale erschallen, Explosionen von den Thürmen, Trompeten und Zinken, kriegerische Musik und Durchmarsch gewaltiger Heereskraft — all das wird in Parenthese vorgeschrieben. Zu den Explosionen bemerkt ein gelehrter Interpret, darunter sei Kanonendonner zu verstehen, und ein anderer gelehrterer bemerkt dagegen: „Solchen Anachronismus beabsichtigte Goethe wohl nicht.“ Ich als gelehrtester will zu Gunsten des ersten Thebaners gegen den zweiten bemerken, dass zur Zeit des ehrenwerthen Dr. Faust von Knittlingen allerdings Kanonen schon im Gebrauche gewesen sind. Jedennoch bin ich der Meinung, dass Goethe bei den Explosionen nicht sowohl an Kanonensalven, als vielmehr an Dynamit oder Nitroglycerin gedacht habe! Freilich waren diese gräulich

aufräumenden Substanzen bei Goethes Lebzeiten noch gar nicht erfunden, aber was schadet das, Anachronismus ist Anachronismus, gleichviel ob rückwärts oder vorwärts; Goethe verlangt Explosionen, wie dieselben zu Stande gebracht werden ist dem Dichter ganz gleichgültig. In einer sogleich folgenden Ballade lässt der im 19. Jahrhundert dichtende Goethe einen im 16. Jahrhundert verstorbenen Dr. Faust gleich nach der Völkerwanderung im 13. Jahrh. n. Chr. den Peleponnes unter germanische Völkerstämme vertheilen, den 1200 Jahre vor Christus gestorbenen König Menelas besiegen und vertreiben und dessen Gemahlin Helena heirathen. Ich dächte doch, da wäre alles mögliche in Anachronismen geleistet. Wenn aber nunmehr die Gelehrten sich die Mühe geben nachzuweisen, dass es wirklich eine Zeit gegeben hat, in welcher germanische Stämme in Griechenland hausten, Orts- und Zeitbestimmungen aufsuchen, wann, wo, und wie das geschehen, um daran die kritische Bemerkung zu knüpfen, dass aber doch alles anders gewesen sei, als der Dichter des „Faust" andeute, so drängt sich unwillkürlich der Spruch auf:

„Wenn die Könige baun, haben die Kärrner zu thun."

Doch wir wollen durch gelehrte Nichtigkeiten uns den Geschmack an der Poesie, welche damit nichts zu thun hat, nicht verderben lassen, sondern wie der Chor der Trojanerinnen uns der Gegenwart hingeben, welche der Dichter uns vorzaubert. Antiker Form getreu bleibend preisen die Trojanerinnen den Helden, der die von ihm begehrte schönste Frau zu schützen und zu behaupten versteht. Nachdem Faust seinen Platz an Helena's Seite verlassen um für die Vertheidigung des Peleponnes durch seine germanischen Heerschaaren zu sorgen, verkündet er das Lob der schönen Halbinsel, welche Helena's Vaterland ist, wo sie aus dem Schwanenei am Ufer des schilfreichen Flusses Eurotas einst geboren ward, — aus der Schale brach —, das Lob des schönen Berglandes im Innern der Halbinsel, des Landes der Hirten und der Heerden, wo Milch und Honig fliesst, welches der Gott der Fluren und Felder Pan beschützt mit den alles Leben überwachenden Nymphen: Arkadien's, der Heimath der Bescheidenheit, Zufriedenheit und Gesundheit, wo Menschen wie Götter und Götter wie Menschen wohnen, beide in neidloser Gemeinschaft in der reinen unverderbten Natur, welche sie umschliesst. An Helena's

Seite sich niederlassend ladet er sie ein, nachdem sie nunmehr wieder in der von frühester Kindheit her bekannten Gegend sich befinde, nachdem sie Beide Erfüllung höchster Wünsche gefunden (sie im Wiedererwachen einer ihr einzig gemässen Welt zu vollster Naturfrische, er im Besitze der ersehnten Frau als vollendetste Erscheinung weiblicher Schönheit und Anmuth), — Faust ladet Helena ein wieder ganz und ungetrübt durch alle Vergangenheit das zu sein, was sie ursprünglich ist: Jovis Kind, lebend in einem Paradies ewiger Jugendkraft in Arkadien, seligen Verweilens im freiesten Glücke.

---

42. Scene.*)
(Arkadien.)
(Vers 1087—1551.)

An eine Reihe von Felsenhöhlen lehnen sich geschlossene Lauben. Schattiger Hain bis an die rings umgebende Felsensteile hinan.

Der Schauplatz hat sich durchaus verwandelt. Faust und Helena werden nicht gesehen. Der Chor der trojanischen Mädchen liegt schlafend vertheilt umher. Sie müssen lange geschlafen haben, denn es hat sich inzwischen allerlei ereignet, wozu Zeit gehört. Wie lange sie geschlafen haben, erfahren wir aber nicht und der Dichter lehnt jede Erklärung darüber ab**), indem er der Phorkyas die Worte in den Mund legt, sie wisse nicht, wie lange die Mädchen schon schliefen, obschon sie selbst während dessen gewacht habe. Mephistopheles-Phorkyas weckt die Mädchen und verspricht ihnen, sie und zugleich auch alle welterfahrnen Leute in dem zuschauenden Publikum (die Bärtigen, welche dadrunten sitzend harren) sollten nunmehr die Lösung glaubhafter Wunder zu schauen bekommen, nämlich erfahren, was der Dichter mit all dem Wunderwerke, was er vorgeführt, den Kunstleistungen

*) In den Ausgaben ist die neue Scene nicht durch eine Ueberschrift, wohl aber durch die Parenthese, welche die Veränderung angiebt, markirt.

**) Indess können gelehrte Interpreten aus dem Zusammenhange leicht berechnen, dass so ungefähr neun Monate von den Mädchen verschlafen sind.

der Magie, den Wandlungen der Umgebung des altgriechischen Königshauses in Sparta in eine mittelalterliche Burg, der Burg in eine arkadische Gegend, nebst allem Zubehör an menschlichen Erscheinungen und Ereignissen, vor Allem also auch mit der Begegnung Faust's und Helena's und deren seligem Liebesleben eigentlich gewollt hat. Wir erfahren aus dem, was Phorkyas den neugierigen Mädchen erzählt (in trochäischen Tetrametern), dass unter ihren (der Phorkyas) Kupplerdiensten, denen sie die Bedeutung eines Ehrenamtes beimisst, Faust und Helena miteinander verkehrt, bis aus ihrer Verbindung ein Kind, ein schöner Knabe hervorgegangen sei — ein allerdings höchst glaubhaftes Wunder —, der sich rasch in wunderbarster Weise entwickelt habe. Mephistopheles beschreibt das Kind, welches die Freude seiner Eltern ist, indem es von der Mutter zum Vater und von dem Vater zur Mutter springt. Es ist

Nackt, ein Genius ohne Flügel, faunenartig ohne Thierheit —

also wie es aus der Hand der Natur hervorgegangen: ein geistiges unverfälschtes Wesen, welches, da es ohne Flügel ist, durch die Schwere an den Leib gebunden ist, zu dem es gehört, freudige lebensfrische Natur, aber ohne eine Spur von Rohheit. Den festen Erdboden berührend empfängt der Knabe aus ihm eine Schnellkraft, die ihn emportreibt, hoch und höher; aber die besorgten Eltern warnen ihn, dass er nicht zu fliegen versuche, freier Flug sei ihm versagt und der Versuch verderblich, wohl aber werde er aus der Berührung der Erde stets, gleich dem Riesen Antäus, neue Lebenskraft, Kraft sich emporzuschwingen über das Irdische, schöpfen. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf: was soll dieser Knabe bedeuten? Wir besitzen die eigene Antwort Goethes auf diese Frage. Sie lautet wörtlich: „Der Euphorion ist kein menschliches, sondern ein allegorisches Wesen. Es ist in ihm die Poesie personificirt, die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist. Derselbe Geist, dem es später beliebt Euphorion zu sein, erscheint (im Mummenschanz am Kaiserhofe) als Knabe-Lenker, und er ist darin den Gespenstern ähnlich, die überall gegenwärtig sein und zu jeder Stunde hervortreten können.“ Man sollte meinen, eine so bestimmte Erklärung schlösse jeden Zweifel aus; aber dennoch bringen es superkluge Interpreten fertig besser zu

wissen als Goethe selbst, was er mit seinem Euphorion gemeint habe. Mit selbstgefälligem Lächeln versichert uns solch ein Interpret: „Man sieht, dass es dem Dichter mit der Gleichstellung des Euphorion und des Knaben-Lenker nicht besonders Ernst war.“ Ein anderer hat glücklich herausgebracht, dass Euphorion keinesweges der Revenant des Knaben-Lenker sei, sondern der nun endlich auf natürlichem Wege glücklich in die Welt gesetzte Homunculus, und darauf hin hat ein „Zurechtmacher für's Theater“ in der That Homunculus und Euphorion zu Einer Theaterfigur zu verschmelzen gewagt. Zur Vermehrung der Confusion ist auch angeführt worden, dass Euphorion der Name des Kindes gewesen sei, das der aus dem Schattenreiche zurückgekehrte Achill mit Helena in die Welt gesetzt habe. Und zum Belege wird dann eine Stelle citirt, in welcher es heisst: Euphorion habe Flügel gehabt, ohne dass berücksichtigt wird, dass Goethes Euphorion ausdrücklich als „ein Genius ohne Flügel“ bezeichnet wird. Alle dem gelehrten Krimskrams wollen wir — jedoch nur um zu beweisen, dass sich auf solchem Wege Geschwätz ohne Ende ergiebt — die gelehrte Bemerkung entgegensetzen, dass Aeschylos, bekanntlich der erste und grösste dramatische Dichter, einen Vater hatte, welcher Euphorion hiess und endlich, dass Euphorion überhaupt ein vielfach vorkommender Name griechischer Dichter und Künstler, und eben desshalb auch höchst wahrscheinlich noch vieler anderer Menschenkinder mehr, war. Doch ist Euphorion vielleicht auch ausschliesslich ein sogenannter Künstlername, denn Euphorion bedeutet: der Fruchtbare, Leicht-Bewegte, Gewandte, mit Einem Worte was wir jetzt ein Genie nennen. Wir wollen uns in aller Einfalt an die angeführten eigensten Worte Goethes über Euphorion halten, dabei aber nicht übersehen, dass in diesen Worten nicht ausgesprochen ist: Euphorion sei dieselbe Erscheinung wie der Knabe-Lenker in dem Mummenschanz, sondern es sei derselbe Geist, welcher das eine mal als Knabe-Lenker, das andere mal als Euphorion erscheine. Und dabei wollen wir uns auch erinnern, dass als der Knabe-Lenker Abschied nimmt vom Plutus, als welcher Faust in dem Mummenschanz aufgetreten ist, er ihm sagt: „Doch lisple leis und gleich bin ich zurück!“ Derselbe Geist, welcher mit diesen Worten als Knabe-Lenker von Faust Abschied genommen, ist nun als Euphorion zurückgekehrt. Mit demselben Rechte, mit welchem der Knabe-

Lenker von sich sagte: „Ich bin die Poesie, bin der Poet, der sich vollendet", könnte dasselbe auch Euphorion von sich sagen — und er sagt es auch, wenn auch mit anderen Worten, — weil er, wenn auch in anderer Erscheinung, derselbe Geist ist, der eben ähnlich wie Gespenster (sagt Goethe) „überall gegenwärtig sein und zu jeder Stunde hervortreten kann". Und in diesem Sinne werden wir zugeben müssen, dass auch Homunculus als eine Erscheinung desselben Geistes, desselben Gespenstes, genommen werden kann, der uns auch früher als Knabe-Lenker und jetzt als Euphorion begegnet, aber wieder in einer von beiden verschiedenen Erscheinung. Ich habe früher gezeigt, wie Homunculus, das künstliche Gemächt des Humanismus, der gelehrten Beschäftigung mit dem griechisch-römischen Culturleben, jene Welt aus sich hervorbringt und uns in sie einführt, welche in der klassischen Walpurgisnacht vor uns sich ausbreitete. Das war auch der „sich vollendende Poet", aber auch der nicht zur Vollendung gelangte Poet. Fassen wir diese drei Erscheinungen zusammen, so erkennen wir in ihnen drei Anschauungen desselben geistigen Wesens, abstract ausgedrückt der Poesie: erstens im Knaben-Lenker, dem Begleiter des Reichthums, die Poesie als höchsten verschwenderischen, bis zur blendenden, leuchtenden, versengenden und verglimmenden Flamme der Geistigkeit sich steigernden Schmuck menschlichen Daseins; — zweitens in Homunculus das lebenvollste und doch nur scheinlebendige Product der Gelehrsamkeit, die Poesie als Fülle tief bedeutsamer geistiger Gestalten, in denen menschliches Wesen sich in den verschiedensten Richtungen vor sich selber bedeutungvoll offenbart hat, und die, obschon in Zeit und Raum (Ort) entstanden, doch aller Zeit und allem Raum enthoben sich darstellen; — drittens in Euphorion, dem Erzeugten des liebinnigen Umganges des Gedankens als Inhalt mit der Schönheit als Form, die Poesie als aus der Endlichkeit und Vergänglichkeit (der Erde) Kraft zur Erhebung ins Ewige (in den Himmel), empfangende und schöpfende, vollkommen selbstständige, von jeder, wenn auch nur scheinbaren, räumlichen oder zeitlichen Fessel befreite, selbstschöpferische Kunst, welche jedoch ihre innige Beziehung zum durch das Gesetz der Schwere ausgedrückten Zusammenhange des Weltalls nicht verleugnen, (nicht zum willkürlichen Fluge sich erheben) darf und kann, ohne sich selbst aufzuheben. Gleich hier sei darauf hingewiesen, dass Goethe in seiner Tragödie

selbst, wie wir bald sehen werden, durch Hinweisung auf ein überzeugendes Beispiel aus neuester Zeit die Bedeutung dieser Lebensbedingung seines Euphorion illustrirt hat.

Mephistopheles-Phorkyas erzählt dem zuhorchenden Chore, wie Euphorion übermüthig die Schnellkraft der Erde benutzt, um sich an gewagten Sprüngen zu ergötzen und schliesslich zu Schreck und Angst seiner Eltern in einer Felsschlucht verschwunden ist, aber bald sich wieder in überraschender Verwandlung zeigt, angethan mit wunderbar phantastischem Gewande, wie Phoebus Apollon (der Gott des Lichtes und der Lieder) eine goldene Leyer tragend. Auf seinem Haupte leuchtet Flamme geistigen Lebens, im Knaben zeigt sich der künftige Meister alles Schönen, d. h. der Künstler, welcher beseelt ist, erregt und bewegt in allen seinen Gliedern von einem in sich harmonischen, sich selbst in Freiheit beherrschenden Leben: von ewigen Melodien, wie der Dichter sagt.

Was der Phorkyas seltsam und wunderbar vorkommt, klingt den Trojanerinnen vertraut und heimelt sie an als Nachhall aus den Zeiten grosser Väter, als heilige Sage, die, obwohl vor dem Urtheil nüchternen Verstandes als Unwahrheit geltend, doch einen glaubhaften Kern in reizender Hülle birgt, der mehr werth ist als alles, was ihm gegenüber als Wahrheit ausgegeben wird. So ist die Erscheinung des Euphorion, wie sie Phorkyas beschrieben hat, für die Trojanerinnen nichts als ein Wiederschein der uralten Sage von Hermes, des Götter-Heroldes, Kindheit, jenes Hermes (Mercur), der als ein Sohn der Maja, von mütterlicher Seite von dem die Weltaxe tragenden Titanen Atlas abstammte, während der höchste der himmlischen Götter Zeus sein Vater war, und welcher um seiner verwegenen List, Gewandtheit und Keckheit willen für den Schutzpatron aller erlaubten und unerlaubten Gewinn-Suchenden (aller Vortheil-Suchenden) galt, während er selbst seine den irdischen Ursprung nicht verleugnende Klugheit benutzt um aller Götter werthvollste Besitzthümer und Eigenthümlichkeiten sich anzueignen, damit er so die eigene Göttlichkeit beweise. — Dass die Schilderung, welche Phorkyas von Euphorion gegeben, eine gewisse Aehnlichkeit mit den Hermes-Sagen hat, ist nicht zu verkennen; besonders wäre darauf hinzuweisen, dass Euphorion's Abstammung an die des Hermes, als Sohn der Maja und des Zeus, wenn auch nur als Nachklang erinnere, und es könnte auch

daran gedacht werden, dass Hermes, namentlich als Führer der Todten zum Schattenreiche, eine der Helena sehr nahe stehende Figur im Kreise der griechischen Mysterien sei. Aber wir wollen uns hier darauf nicht einlassen, sondern nur die Frage erörtern, wie streng im Sinne der Dichtung ein Vergleich der im Euphorion uns entgegentretenden Erscheinung der Poesie, des sich vollendenden Poeten, mit Hermes sich rechtfertige. Diese Rechtfertigung liegt in der Aehnlichkeit des zu Tage tretenden Charakters Euphorions mit dem des Hermes. Der Dichter, welcher die Kraft seiner geistigen Erhebung über alles Irdische aus der Berührung mit diesem selbst schöpft und dabei mit lebensfreudigem Uebermuthe selbst eine schöpferische, also göttliche Kraft bethätigt, die aber nur dazu dient der Menschen Herzen für das Heilige und Ewige zu begeistern, hat eine nicht zu verkennende Aehnlichkeit mit dem Sohne der Maja, welcher klug und gewandt die Attribute aller Götter sich aneignet um als Götterbote und Seelenführer seine himmlische Abkunft zu bethätigen.

Die weiter nun sich entwickelnde Scene, in welcher sich die kurze Lebenserscheinung des Euphorion abspielt, ist, wie der Dichter ausdrücklich bemerkt, ganz musikalisch gedacht und ausgeführt. Anfangs vernimmt man reizendes, rein melodisches Saitenspiel aus der Höhle erklingend, von Euphorion herrührend, welches die auf der Bühne anwesenden Personen, Phorkyas und die Trojanerinnen, zur Aufmerksamkeit anregt und rührt. Alles dann folgende ist mit vollstimmiger Musik begleitet vorzustellen.

Phorkyas ertheilt, offenbar selbst angeregt von Euphorions Saitenspiel, den von Hermes (im Nachklange des dem Homer zugeschriebenen „Hymnos auf Hermes") fabelnden Trojanerinnen den ironischen Rath, den aber auch wir uns gesagt sein lassen: das alte Mengsal antik heidnischer Götterlehre aufzugeben, da es jetzt darauf ankomme Herz zum Herzen sprechen zu lassen. Offenbar wird hier der moderne Charakter der musischen Kunst dem antiken gegenübergestellt. Während in der antiken Kunst das Wort und das durch das Wort zunächst Ausgedrückte, die Fabel (der Mythos), die Hauptsache ist, der durch sich bis zur Melodie steigernden Declamation nur ein ihrem Charakter angemessenes, denselben ausdrückendes Gewand gegeben wurde, ist in der musischen Kunst der

Neuzeit die Melodie und was unmittelbar mit ihr zusammenhängt, überhaupt die Tonkunst so sehr Hauptsache geworden, dass dagegen Wort und Fabel fast bedeutunglos erscheinen. Der Componist hat sich emancipirt vom Dichter, die Instrumentalmusik überwuchert den Gesang und grosse Componisten feiern den Triumph der Instrumentalmusik durch „Lieder ohne Worte". Vom Herz zum Herzen spricht der Laut, der unmittelbare Ausdruck der Empfindung, Lachen und Weinen, nicht aber das Wort, die Rede, welche die Vermittelung des Verstandes in Anspruch nimmt. Dadurch wird nicht ausgeschlossen, dass auch durch solche Vermittelung eine Uebertragung der Empfindung geschehen könne. Aber die Anhänger der Emancipation der Musik von der Rede, und damit auch von der Poesie, preisen die „Musik ohne Worte" als die höhere Kunst, wie sie alle Kunst als solche desto höher stellen möchten, je weniger sie mit dem Verstande zu thun hat, obschon alle Künste die Verstandeswissenschaft der Mathematik zur unentbehrlichen Voraussetzung haben, selbst die Musik, denn was wäre sie ohne Generalbass. Es ist eine bekannte Thatsache, dass Goethe die Emancipation der Musik von der Poesie durchaus nicht billigte; aber wenn er auch in dieser Beziehung sich niemals geäussert hätte, so würde sich's von selbst verstehen, denn er war ja ein Dichter. Und so erhalten die Worte der Mephistopheles-Phorkyas von der höheren Forderung der Zeit des „von-Herz-zu-Herzen-gehens" einen satirischen Beigeschmack, ohne welchen sie nicht in den Mund des „stets verneinenden" Geistes passen würden. Sehr im Charakter des Mephistopheles liegt es dagegen, dass er sich vor der Musik, die ihm entgegentönt, zurückzieht, um sich während der ganzen musikalisch ausgestatteten Scene nicht wieder sehen zu lassen.

Im Gegensatze gegen Mephistopheles zeigen sich die den Chor bildenden Trojanerinnen durch das rein melodische Saitenspiel, mit welchem Euphorion vor seinem Auftreten präludirt, wahrhaft ergriffen und gerührt. Die unwillkürliche Wirkung der modernen Musik auf sie äussert sich darin, dass sie in Reimen sprechen, also ganz gegen Erziehung und Gewohnheit, und dass sie in ihre eigenen Herzen einzukehren sich entschliessen, um dort Alles zu finden, was die Aussenwelt vorenthält, womit sie geraden Weges aus der Classicität in die Romantik eintreten. Der Tag, welcher mit der Sonne untergeht, geht

in der Seele des sehnsuchtvoll nach Licht begehrenden Menschen auf — das ist nicht Classicität, sondern Romantik. Und so erleben wir in dem, was die Trojanerinnen ihre Genesung nennen, eine Umwandelung, welche die Frucht der Vermählung der geistigen Innerlichkeit mit der Schönheit der Erscheinungsform, d. h. der Ehe zwischen Faust und Helena, ist. Der so umgewandelte Chor bleibt daher auch während der folgenden Scene zwischen Helena, Faust und Euphorion innig theilnehmend auf der Bühne. Der Wechselgesang, der sich nunmehr entspinnt, drückt sich aus in dem zarten und innigen Familienbande, welches die Liebe um Kind, Mutter und Vater schlingt. Dieses Familienband ist eine ganz der christlich-germanischen Romantik angehörende Erscheinung, die aber ihre natürliche Seite hat. Helena hält sich mehr an diese Seite der menschlichen Beglückung durch die Liebe, während Faust die tiefere geistige Bedeutung der Ehe hervorhebend an die Verewigung des gegenseitigen Findens der Eltern im Kinde denkt, also die sittliche Bedeutung der Liebe hervorhebt. Euphorion endlich empfindet das Familienband, die Freude der Eltern am Kinde, die in ihm zu eigenster übermüthiger Lust sich verkörpert hat, als eine, wenn auch reizende, doch ihn niederhaltende Fessel. Er möchte sich losreissen und nichts davon wissen, dass er den Eltern angehöre, und bemüht sich nur noch ihnen zu Gefallen seine Triebe zu bändigen, indem er in den Chor der Trojanerinnen sich mischt um mit ihnen im melodisch geregelten Reigentanze sich zu ergetzen, was Helena gern billigt, Faust aber ahnungvoll bedenklich findet. Der Chor geht freudig bewegt auf das anmuthige Spiel ein, welches aber in kindlicher Unbefangenheit einen immer wilderen Charakter annimmt, bis die Schaar der Tanzenden im Fliehen und Haschen auseinanderstiebt. Euphorion erjagt sich in übermüthigster Laune das wildeste unter den wildernden Mädchen, indem er an dem widerspenstigen Gebaren desselben seine ausgelassene Lust hat, die ihm Gelegenheit giebt seine Kraft und seinen Willen zur Geltung zu bringen. Aufflammend und in die Höhe lodernd entzieht sich, um auch ihres Geistes Muth und Kraft zu beweisen, das wilde Mädchen seiner Umarmung, nicht ohne zugleich ihn aufzufordern ihr zu folgen, sie zu haschen. Man hat in diesem Phänomen (der Verwandlung des Mädchens in eine Flamme) einen Beweis für die Gespensternatur der aus dem Hades herauf-

gekommenen Trojanerinnen erblickt, aber gewiss mit Unrecht. Dämonische Wesen sind freilich die Trojanerinnen, ebenso wie ausser Faust, alle übrigen in der Scene vorkommenden Personen, aber in keinem anderen Sinne als diese, als namentlich auch Euphorion, dessen Geistesflamme auch noch zum Vorschein kommt, übrigens auch schon von der Phorkyas erwähnt wurde: denn wie leuchtet's ihm zu Häupten. Man braucht wilde Dirnen durchaus nicht aus dem Hades zu holen um zu erleben, dass sie übermüthig behandelt und mit sinnlicher Liebesglut verfolgt, die beleidigten spielen, ihre geistige Würde leidenschaftlich aufflackernd vertheidigen und dem Verfolger entfliehen um — ihn nachzulocken. So fasst auch Euphorion das Phänomen auf. Nachdem er die Geistesflammen, mit denen die Dirne, als er sie fest zu halten versuchte, ihn übergossen, abgeschüttelt hat, sucht er alle ihn umgebenden Fesseln gewaltsam abzustreifen, beruft sich auf seine Jugend, auf die Natur, die wild bewegt in Sturm und Wellen ihm zum Vorbilde dient, weil er ihr angehört, dieser Natur in Pelops Land! Pelops Land, d. i. die meerumschlungene Halbinsel, welche nur durch die korynthische Landenge mit dem übrigen Hellas zusammenhängt: der Peleponnes. Pelops war der Stammvater des in Argos herrschenden Königstammes, zu welchem Atreus, Thyestes, Agamemnon, Menelas gehörten, und selbst ein Sohn des Tantalos, ein Enkel des Zeus. Das Land, in welchem Euphorion geboren worden, war also die Heimath von „Tantalos Geschlecht". Ihm fühlt sich durch das gemeinsame Vaterland Euphorion verwandt; im Grunde sind es alle Menschen, denn die Tantaliden sind ein Ur- und Vorbild des gesammten Menschengeschlechtes, der hohen Berufung desselben, die sich auf die Abstammung vom Urquell alles Geistes gründet. Sie sind aber auch ein Ur- und Vorbild des Fluches der Sünde, des Verbrechens, der aus dem Uebermuthe erwächst, und durch den die Qual zur Quelle menschlichen Daseins wird, welches nur durch Duldung und Busse der Erlösung sich würdig zu machen vermag. Das ist der Sinn der Tantalossage, auf welchen der Dichter deutlich hinweist, wenn er den Euphorion im Vollgefühle seiner Verwandtschaft mit Land und Meer von Pelops Land aussprechen lässt: Krieg sei die Losung, auf welcher alle Hoffnung beruhe. Die Kinder dieses Landes müssten von Gefahr zu Gefahr schreiten, unbeugsamen Muthes, dürften das eigene

Blut nicht schonen im Kämpfen und Ringen, erfüllt von heiliger Gesinnung, die durch Nichts sich niederhalten, zur Gemeinheit herabziehen lasse — das ist ihr Schicksal, ihre Bestimmung: das versteht sich nun einmal. Aber Euphorion, die jüngste der Gestalten, die Tantalos Geschlechte sich wahlverwandt anreihen, hat der Dichter nicht nur erfunden um einer bestimmten Phase im geistigen Entwickelungsgange Faust's einen künstlerischen Ausdruck durch eine lebensvolle Gestalt zu verleihen, sondern er hat zu dieser Gestalt eine Studie (wie die Maler sagen) verwendet, welche das historische Leben seiner Zeit selbst ihm entgegengetragen hat. Die Zeit, in welcher dieser Theil des grossen dramatischen Gedichtes entstand, war die Zeit der Erhebung Griechenlands aus der türkischen Sklaverei. Die Halbinsel Morea (der Peleponnes) war ein Hauptschauplatz der griechischen Freiheitskämpfe wider die Türken. Das ganze gebildete Europa nahm innigen Antheil an dem Kampfe und feuerte durch Wort und That die Freiheitskämpfer an. Auf sie beziehen sich daher zunächst auch die Worte des Euphorion, welche zum muthigen Verzweiflungskampf auffordern, in welchem der Mann nur auf eigenste Kraft sich verlässt, Frauen zu Mitkämpferinnen — zu Amazonen — und Kinder zu Helden werden. Euphorion selbst tritt als Freiheitsänger auf um Hellas Söhne zu begeistern für das heilige Erbe, das Tantalos Geschlecht hinterlassen hat. Aufsteigend, höher und höher sich erhebend, bis zu den erhabenen Höhen des sich selbst in der Idee der Freiheit vergessenden Strebens, singt Euphorion, und der Chor antwortet verständnissinnig: wie hoch heilige Poesie sich auch erheben mag, Menschenherz hört sie doch und versteht sie doch. Aber Euphorion-Byron griechischen Freiheitskämpfern gegenüber nimmt vollständigste Realität in Anspruch für sich; er will mehr als ein rein und hoch fühlendes kindliches Gemüth sein, er hat Millionen geopfert, Legionen bewaffnet und ist mit Gold und Blut für den Freiheitskampf eingetreten. So ist er denn kein Kind im Flügelkleide mehr, sondern ein Jüngling in Waffen, ein Gesell von Helden, ein Mann der That und des Ruhmes. Vergebens rufen die besorgten Eltern nach ihrem Kinde; Euphorion hat sich losgerissen von ihnen, er lebt nur noch im Kampfe, zu Land und zu Meer, Geschützesdonner von beiden Parteien, da wo der Tod zur selbstverständlichen Pflicht wird. Unwiderstehlich ergriffen fühlt Euphorion,

dass ihm Flügel wachsen, er wagt es sich ihnen anzuvertrauen, wirft sich in die Lüfte, sein Haupt strahlt — es ist die Flamme des Geistes die ihn, den Dichter, umleuchtet — kometenhaft zieht ein Lichtstreif hinter ihm her, denn seine Bewegung wird schnell und schneller, — er stürzt herab. — Wehklagend gedenkt der Chor bei solchem Anblicke des Ikarus, von dem es heisst, dass er, ein Sohn des Menschenbildners Dädalus, mit wächsernem Fittige zu fliegen, zur Sonne sich zu erheben unternommen habe, — der Fittig schmolz in den Strahlen der Sonne, Ikarus stürzte hernieder und ertrank im Meere, das noch seinen Namen trägt. Auch Euphorion stürzt herab aus der Höhe und liegt eine Leiche zu Füssen seiner Eltern — man glaubt in dem Todten eine bekannte Gestalt zu erblicken! — sagt der Dichter. Die bekannte Gestalt, welche wir vom Dichter selbst eingeladen werden zu suchen und zu finden, ist die Lord Byrons, des grossen britischen Dichters, der eine Incarnation, eine leibhafte Erscheinung Euphorions, des sich „vollendenden Dichters" ist, wie er aus der innigen Liebesgemeinschaft zwischen griechisch-klassischer Schönheit und germanisch-romantischer Gedankenbildung hervorgegangen ist. Die Charakteristik Euphorions entspricht in vielfacher Beziehung der Erscheinung Byron's: schön, interessant, übermüthig, die Gefahr aufsuchend, ein reizendes Kind, ein herrlicher Jüngling, ausgestattet mit den höchsten Erdengütern, aber durch eigene Leidenschaft im Widerspruche mit sich selbst, mit der Welt und mit Gott gerathen, eigenwillig sich selbst sein Schicksal bereitend: frühzeitigen Untergang im erhabensten Streben. Das alles spricht der Trauergesang des Chores aus mit auffälliger Beziehung auf die Geschichte des neugriechischen Freiheitskampfes, an welchem Byron mit so hoher Begeisterung sich betheiligte, um in Griechenland einen frühen Tod zu finden, von welchem das nach Wiedererhebung aus Schmach und Knechtschaft ringende Volk schwer und zu tiefster Trauer getroffen wurde. Es wird überliefert, Goethe habe in Bezug auf den vorliegenden Gesang des Chores geäussert: „der Chor falle hier ganz aus der Rolle". Die Rolle des Chores ist die, dass er kriegsgefangene Trojanerinnen darzustellen hat. In der That ist die Art, wie sich der Chor äussert, nicht in Uebereinstimmung mit dem Charakter, den diese lebens- und liebesbedürftigen, geistig aber unbedeutenden Frauen sonst

zur Schau tragen, und auch nicht abzusehen, wie diese Trojanerinnen zu irgend einer Ahnung vom Leben und Wesen des britischen Dichters gekommen sein könnten; — aber wir dürfen nicht übersehen, dass der Chor der griechisch-antiken Tragödie keineswegs nur eine Rolle im Stücke zu spielen hat, sondern auch die Aufgabe hat, sowohl das, was des Dichters Seele bei der eben geschilderten dramatischen Handlung einer Situation bewegt, auszusprechen, als auch den im Publikum erregten Empfindungen und Gedanken poetischen Ausdruck zu verleihen.

Wir müssen noch einmal zu Euphorion zurückkehren. Der Dichter sagt in Parenthese: Das Körperliche verschwindet sogleich, die Aureole steigt wie ein Komet zum Himmel auf, Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen. Das ist das Endschicksal der glänzenden Erscheinung Euphorions. Das Körperliche erweist sich als wesenloser Schein, hier wie überall und immer; die Aureole ist der Geist, welcher das Haupt Euphorions in Gestalt einer Lichterscheinung umgab. Der — durch eine goldene Kreislinie angedeutete — Heiligenschein ist eine auf einer physikalischen Erscheinung beruhende, altheidnische, dann aber auch christliche Vorstellung, mit denen übernatürlich geistig begabte, göttliche und vergötterte Personen geschmückt wurden. Die Flamme steigt von selbst zum Himmel, das Licht kehrt zum Urquell alles Lichtes, zur Sonne, der Geist zum Geiste, von dem er ausgegangen, zurück. Auf der Erde bleibt von der ganzen wunderbaren Gestalt des Euphorion nichts übrig als Gewand und Emblem: die leere inhaltlose Form. Das Schicksal Euphorions muss prototyp (vorbildlich) für das jedes Dichters sein. Und dass dies der Fall ist, werden wir sogleich begreifen, wenn wir nur die Aureole zu finden verstehen. Sie ist Geisteslicht — also ohne Zweifel die Poesie, der ewige geistige Gehalt in dem, was der Dichter hinterlassen, das bleibt zwar scheinbar zurück, aber um sich seinem Wesen gemäss fortwährend zu erheben, die geistigen Augen der nachschauenden Menschheit emporzurichten nach oben, nach der Heimath des Lichtes, des Geistes. Was allein für jedermann zurückbleibt, auch für den, welcher seine Augen nicht nach oben zu richten vermag, dessen Augen blind sind für die Aureole, ist die äussere Hülle der Poesie: die Worte, die Verse, die Reime, alles das, was sich der erste beste aneignen kann — um vor denen, welche geistblind sind, eine Weile für einen

Poeten sich auszugeben; — und da es in der Welt viel mehr blinde als sehende Menschengeister giebt, so ist kein Wunder, dass die, welche mitten im grossen Haufen sich mit Kleid, Mantel und Lyra Euphorions herumtreiben, für Poeten gelten, bis sich zeigt, dass keine Aureole von ihnen schliesslich sich zum Himmel erhebt. In diesem Sinne bemächtigt sich auch Mephistopheles-Phorkyas, wie sich zeigen wird, der Exuvien (Hinterlassenschaft) des Euphorion, um sie an Poeten vom Handwerke zu verleihen!

Während Euphorions Aureole emporsteigt, sein leeres Gewand liegen bleibt, und sein Körperliches verschwindet, lässt sich aus der Tiefe eine Stimme vernehmen, welche die Mutter anfleht, ihr Kind nicht im Reiche der Schatten allein zu lassen. So erfahren wir auch noch, was aus Euphorions Seele geworden, die unterschieden wird vom himmelansteigenden geistigen Wesen. Die Menschenseele hängt wie der Schatten am Körper, sie wird vom Geiste hervorgebracht wie der Schatten vom Lichte, und wie man aus Gestalt und Farbe des Schattens einen Schluss machen kann auf die Lichtquelle, welche ihn erzeugt, so wird man auch aus der Seele eines Menschen auf den Geist der ihre Erscheinung hervorbringt schliessen können. Der aus der Tiefe empordringende Sehnsuchtsruf des Kindes nach der Mutter bringt seine Wirkung rasch hervor. Kaum ist der tröstlich endende Klagegesang des Chors verhallt, die Musik völlig verstummt, so wendet sich Helena zum Abschiede für's Leben an Faust. Sie spricht nunmehr wieder in der ihrem eigensten griechischen Wesen entsprechenden Versform, in Trimetern, — der romantische Traum ist zu Ende. Das allgemeine Menschenloos, nach welchem keine dauernde Gemeinschaft besteht zwischen Glück und Schönheit, denn beide sind vergänglich, ereilt auch sie. Sie umarmt Faust und verschwindet, indem sie die Göttin der Unterwelt, zu welcher sie zurückkehrt, Persephoneia, für sich und ihr Kind anruft, in Faust's Armen, so dass dieser nichts von ihr behält als ihr Kleid und ihren Schleier. In dem Augenblicke, wo dies geschieht, erscheint die Phorkyas wieder, welche wie wir uns erinnern, sich damals zurückzog, als jene Musik ertönte, die Euphorions Erscheinung verkündigte, und welche seitdem nicht wieder sich sehen liess. Phorkyas empfiehlt dem Faust das Gewand Helena's festzuhalten, weil es ihn über

alles Gemeine emporzuheben die Kraft habe. Das Gewand Helena's ist die schöne Form der klassischen Kunst — es beweist sogleich seine Kraft, indem es sich in Wolken auflöst, welche Faust umhüllen, emporheben und von hinnen tragen. Zum zweiten male, wie wir sehen, hat Faust Helena verloren, aber diesmal nicht in einer sein Leben mit Verderben bedrohenden Weise. Die erste und die zweite Helena sind aber ganz verschiedene Wesen, daher ist auch im ganzen Verkehre Faust's mit Helena während des uns vorliegenden dritten Actes nicht ein Wort der Beziehung oder Erinnerung an die Helena des ersten Actes, welche Faust von den Müttern heraufgeholt hatte. Die Helena des ersten Actes war die Helena der Magie und der Mysterien, auf deren Zusammenhang mit dem electrischen Feuer, welches im Blitz eine verheerende und den Menschen paralysirende Wirkung ausübt, ich an der Hand des Dichters aufmerksam gemacht habe; — die Helena des dritten Actes dagegen ist die geschichtliche Helena, welche in jener ersten eine verhängnissvolle Doppelgängerin hat, aber eingeführt wird als eine unter dem Einflusse von Faust's sehnsüchtigem Verlangen aus der Schattenwelt traumhaft zur Oberwelt zurückgekehrte Erscheinung, die auf dem Gebiete zeit- und raumloser Phantasie mit Faust in lebensfrischer Form des Daseins zusammentrifft. Die Magie hat die erste Helena ins Dasein gezaubert, die zweite Helena nicht, sondern sie hat dieser (der historischen Erscheinung) sich nur bemächtigt um sie mit Faust zusammenzubringen. Faust hat bei Helena's Abschied kein Wort des Schreckens, des Schmerzes, oder der Wehmuth. Er erträgt den Verlust Euphorions und Helena's mit stummer Resignation und entfernt sich schweigend mit Hilfe des einzig ihm von Helena übrig Gebliebenen, ihres Gewandes, — wie Mephistopheles-Phorkyas ihm gerathen hat, — um in weiter Entfernung mit Mephistopheles wieder zusammen zu treffen. Auf dieses Zusammentreffen müssen wir uns vertrösten um Näheres über Faust's Seelenzustand nach dem Scheiden Helena's zu erfahren. Jetzt haben wir uns noch mit dem Schlusse des dritten Actes, dem Ausgange der Tragödie „Helena", dem Schicksale der neben den Exuvien zurückgebliebenen Trojanerinnen zu beschäftigen. Von den Hauptpersonen ist auf der Bühne niemand zurückgeblieben, als die Phorkyas, und über diese erfahren wir, dass sie, nachdem sie sich der Hinterlassenschaft des Euphorion mit der ausgesprochenen

Absicht bemächtigt hat dieselbe zur Förderung von Gild- und Handwerksneid an Afterpoeten zu verleihen, im Proscenium an einer Säule sich niedergelassen hat. Sie ist also auch von der Bühne abgetreten, hat sich jedoch an einen Ort zurückgezogen, an welchem sie zwar nicht von dem auf der Bühne zurückgebliebenen Chor, wohl aber von dem zuschauenden Publikum noch gesehen werden kann.

Es entspinnt sich nun auf der Bühne ein letzter Auftritt, (wenn man will ein Nachspiel) welcher wieder (wie der Anfang des Actes) ganz in antiker Form gehalten ist. Damit haben auch alle romantischen Anwandlungen des Chors ein Ende. Die Chorführerin Panthalis drückt zunächst in Trimetern ihre Freude darüber aus, dass sie alle den von der altthessalischen Vettel (vergl. S. 212), der Phorkyas, ausgegangenen Zauberspuk, welcher ihnen Gewalt angethan, sie sich selber untreu gemacht hat, mit allem was drum und dran hing: der Ohr und Sinn verwirrenden Musik, (des Geklimpers viel verworrner Töne Rausch das Ohr verwirrend, schlimmer noch den innern Sinn) endlich losgeworden sind; und fordert dann die den Chor bildenden Mägde auf ihrer königlichen Herrin dahin zu folgen, wohin sie vorausgegangen ist, in den Hades. Die Mädchen haben dazu wenig Lust, wie sie in antikem Versmaasse aussprechen, denn der Aufenthalt in der Schattenwelt widert sie an, weil sie jeder persönlichen Bedeutung entbehrend dort nichts als die gleichgültigste Langweiligkeit zu erwarten haben. Die Chorführerin gesteht zu, dass Wesen wie diese Trojanerinnen selbst sich bezeichnen, nicht das Recht und die Pflicht der Persönlichkeit haben, sondern in die Elemente zerfliessen, weil nur Verdienst, das Streben nach dem Edlen, menschliches Wesen zur Würde der Persönlichkeit emporhebt, und ausserdem auch die Treue, insofern sie an dem Verdienste edler Wesen sich betheiligt. Durch ihre Treue erhofft Panthalis mit und bei ihrer Königin ihre eigene Persönlichkeit zu wahren.*) Sie macht sich also

*) Darüber liesse sich noch viel sagen, was ich nur anzudeuten mich begnüge. Es ist soviel von Unsterblichkeit unter Menschen geredet worden, jeder Philister möchte unsterblich sein, dem doch nie ein Bewusstsein des freilich auch in ihm wohnenden Ewigen, seines geistigen Wesens aufgegangen ist. Er hat nichts von seiner Unsterblichkeit. Die Treue aber kann auch ihm dazu verhelfen — der Glaube im protestantisch-christlichen Sinne. Der gläubige Christ lebt durch und in seinem Erlöser — wie die Rebe am Weinstocke, wie das Glied am Leibe.

allein auf den Weg in die Unterwelt. Die Persönlichkeit beruht auf der Freiheit, die Freiheit aber auf der Selbstbestimmung, welche das dem Geiste gemässe will, das Edle. Dem Geiste gemäss ist, weil derselbe göttlichen Ursprungs ist, der göttliche Wille, also ist die Freiheit schliesslich die Uebereinstimmung des Menschenwillens mit dem Gotteswillen. Dabei aber kommt es auf den Inhalt an, nicht auf die Form: der sittliche Wille hat das Bewusstsein der Freiheit, auch wenn der Mensch nicht weiss, dass der göttliche Wille ihn belebt. Immer aber ist der sittliche Mensch der Beherrschung seiner sinnlichen Erscheinung durch das geistige Wesen seiner selbst sich bewusst. Daher kann der Mensch auch durch Anlehnung an den sittlichen Willen einer andern Person, also durch Treue, zur Berechtigung der Persönlichkeit gelangen.

Gern leisten die Choretiden Verzicht auf die Persönlichkeit, indem sie in das elementare Leben der Natur nach Neigung und Geschick aufgehen, so dass aus ihnen Dryaden (Baum-Nymphen), Oreaden (Berg-Nymphen) und Najaden (Quell-Nymphen) werden. Ein vierter Theil lässt sich in den Weinbergen nieder, um an dem Fleisse der Winzer, dem Segen der Trauben und der Lust der Bereitung und des Genusses des edlen Rebensaftes sich zu betheiligen. So stiebt der Chor auseinander, der Vorhang fällt, und im Proscenium richtet sich die Phorkyas in riesiger Gestalt auf, legt die Maske ab, welche sie während des vorausgegangenen Stückes (dem dritten Acte der Tragödie) getragen — und stellt sich dar als der, welcher sie ist — als Mephistopheles, um, wie der Dichter sagt: insofern es nöthig wäre, im Epilog das Stück zu commentiren; aber der Dichter hat schliesslich einen solchen Commentar nicht für nöthig befunden. Nämlich nicht für den als einen selbstständigen Theil (episodisch) eingelegten dritten Act. Gegen das Ende des fünften Actes, des letzten des ganzen Tragödienwerkes, werden wir dem Mephistopheles als Sprecher des „das Stück commentirenden Epilogs“ wieder begegnen.

VIERTER ACT.

43. Scene.

Hochgebirge,

starke, zackige Felsengipfel. Eine Wolke zieht herbei, lehnt sich an, senkt sich auf eine vorstehende Platte herab. Sie theilt sich.

(Vers 1—306.)

Faust tritt hervor aus der sich theilenden Wolke, in welche Helena's Gewande sich aufgelöst hatten, als sie selbst in Faust's Armen verschwunden war, und die ihn emporgehoben und davongetragen hatte. Es klingt wie eine unwillkürliche Reminiscenz an Helena, an das in und mit ihr noch einmal lebendig gewordene klassische Alterthum und dessen edle Kunstformen, wenn Faust im Selbstgespräche noch einmal in Trimetern spricht, bevor er sich (beim Wiedererscheinen des Mephistopheles) wieder der modernen Versform zuwendet. Mit der letzten Spur von Helena's in Wolkengebilde sich auflösendem und in einem letzten Ueberreste als Nebelstreif von Faust sich loslösendem und im Aether verduftendem Gewande verhallen die Trimeter. An klaren Tagen hat ihn die Wolke über Land und Meer geführt. Da ist nichts von Jammer um Weib und Kind zu spüren, nichts von einer Erschütterung, wie jene, die ihn niederwarf, als er von der dämonischen Helena paralysirt wurde. Klaren heiteren Geistes tritt uns Faust entgegen und nur ein scheinbar melancholischer Zug macht sich bemerkbar. Faust ist nicht zufällig in dieser Gegend abgesetzt worden, sondern er ist absichtlich — wohlbedächtig — hier ausgestiegen, als er unter seinen Füssen diese tiefste aller Einsamkeiten schaute. Solche Gegend muthet ihn an, aber ohne irgend einen Anflug von Verzagung und Verzweiflung. Er entlässt seine Wolke, die ihn daher getragen hat, beobachtet wie sie langsam, nicht leidenschaftlich zerstiebend sich von ihm ablöst und

dann sich zusammenballend gen Osten zieht. Gen Osten — zum Lande der Verheissung! Mit staunender Bewunderung blickt er der dahinziehenden Wolke nach — wie das sich wandelt, wogt, verändert, gestaltet — auf leuchtenden Polstern dahingestreckt ein Riesengebilde, gleich Juno (der Gemahlin des Gottes der Götter), — gleich Leda (der irdischen Geliebten des Vaters alles Lebens, Zeus), — gleich Helena (der Tochter des Zeus und der Leda). Grossartig und reizend schwankt das Gebilde hin und her vor den staunenden Augen — verschiebt sich — wird formlos — thürmt sich im fernen Osten — und erstarrt endlich zum Eisgebirge, das blendend herüberscheint und den tiefen Inhalt entschwundener Tage wiederspiegelt. Doch das Alles hat nichts Beunruhigendes, nichts Beängstigendes. Im fernen Osten steht die zum Eisgebilde erstarrte Erscheinung, bei Faust ist von ihr nichts zurückgeblieben als ein Gefühl von Heiterkeit, anmuthiger Kühle (— die sich der heisshungrige Mann mit den zwei Seelen im Busen so oft vergeblich ersehnt —), die als ein zarter lichter Nebelstreif ihm um Brust und Haupt schwebt sein Empfinden und Denken versöhnend, und empor sich hebt langsam, stockend, lockend, und sich gestaltet. Wie dort im fernen Osten das, was noch vor kurzem mit dem täuschenden Scheine der Wirklichkeit vor Faust's Augen stand, formlos sich aufthürmt und erstarrt, so geht in seiner unmittelbaren Gegenwart, aus fernster Vergangenheit ein entzückendes Bild auf, indem es aus leichtem Dunst wie durch Zauber sich zusammenfügt. Was stellt es vor? Das was zuerst Faust gefunden in den Blütentagen seiner Jugend, verloren, lange sehnsüchtig entbehrt, das höchste Gut seines Lebens, ein in der Tiefe seines Herzens begrabener, nun zur Auferstehung empordringender Schatz: die Liebe, die ihm aufging als Morgenröthe der Sonne des Geistes, welcher er nachgestrebt: Aurorens Liebe, lässt der Dichter Faust sagen. Aber der philisterhafte Gelehrte stellt sich daneben und sagt mit weiser Miene: „Aurora ist Gretchen, Faust sieht Gretchen im Nebelstreife". Er hat Recht in seiner Art, aber der Dichter redet diese Sprache nicht. Aurora ist auch nicht Gretchen, sondern Gretchen geht auf als das, was sie ist: als Aurora, Morgenröthe des Tages, dem Faust entgegengeschmachtet all sein Lebtag. Und das Bild, was ihm vor Augen steht im Nebelstreife, das

ist nicht das Bild Gretchens, sondern eine leicht hingeworfene Zeichnung eines Blickes, der vorübergehend kaum verstandene Augenblick, und der doch, wenn man ihn festhalten könnte, sich reicher erweisen würde als alle Herrlichkeit der Welt. Vor dem Hinschauenden steigert sich die leicht hingeworfene holde Form wie Seelenschönheit, d. h. in unendlicher zu immer vollkommenerer Erscheinung werdender Offenbarung tiefster Innerlichkeit. Sie verschwimmt nicht ins Gestaltlose wie jenes Wolkengebilde, das als Eisgebirge im fernen Osten sich gelagert hat, — sondern erhebt sich nur höher im Aether, in Himmelsluft, und zieht das Beste von Faust's Innerm mit sich fort: zum Aether, — gen Himmel! Das Alles ist tief bedeutungvoll. Der Wolkenstreif, der zur Erinnerung an erste Liebe, höchstes und reinstes Seelenglück für Faust wird, ist ein bei ihm zurückgebliebenes, nicht von ihm loskommendes, ihn mit sich emporhebendes Ueberbleibsel jener Wolke, die Faust hergetragen, und welche das war, was von Helena's glänzender Erscheinung und der ganzen, dieselbe umgebenden Welt übrig geblieben war. In diesem Ueberbleibsel erscheint der rothe Faden, welcher den zweiten Theil des ganzen Tragödienwerkes mit dem ersten verbindet; es zeigt sich, dass Gretchen und Helena nicht zwei ganz auseinanderfallende, nur zufällig nebeneinander stehende Erscheinungen sind. Sie haben ein und denselben wesentlichen Kern, sie sind verschiedene Erscheinungsformen desselben Einen, was Faust erst zu Gretchen, dann zu Helena hingezogen hat; und aus dem Wiedererwachen der Erinnerung an Gretchen nach dem völligen Verschwinden der blendenden Erscheinung der Helena geht hervor, dass Gretchen, die erste unmittelbare Erscheinung jenes Einen, welches Faust mit unmittelbarer unwiderstehlicher Gewalt anzieht, über alle Gemeinheit emporhebt (Vergl. V. 1465: „Es trägt dich über alles Gemeine") und hinwegträgt, die vollgültigere, unverwüstliche, lebendige ist. Helena verhält sich zu Gretchen wie ein Gespenst zu einer lebendigen Seele. Die alte Auffassung der Faustsage stimmt damit ganz überein: Helena ist da eine Teufelserscheinung, ein Incubus. Helena verschwindet und zugleich kommt Gretchen wieder zum Vorschein. Was Faust in Helena suchte, ist dasselbe, was Faust in Gretchen besass. Was ihm von Helena schliesslich übrig geblieben als das, was allein für ihn Wahrheit und Wirklichkeit hat, ist Gretchen: die Er-

scheinung holder Weiblichkeit in ihrer ewigen Bedeutung, welche Faust über die Gemeinheit erhebt und ihn rettet aus der Gewalt des Bösen. Wir erinnern uns dabei an den instinctiven Widerwillen, welchen Gretchen gegen Mephistopheles hegte, an ihr unschuldiges Bestreben den Geliebten aus dem Verkehre mit Mephistopheles los zu machen, endlich an die Schlussscene des ersten Theiles, wo Gretchen um der Befreiung zu entgehen, die Faust an der Hand des Mephistopheles ihr bietet, dem Gerichte Gottes sich übergiebt, an die Stimme von oben: „Ist gerettet!" und an die von innen verhallende Stimme (Gretchens): „Heinrich! Heinrich!" Zum Schlusse des ganzen Dichtwerkes werden wir auf das Alles noch einmal zurückkommen.

Gretchens Wiedererscheinung, weniger vor den Augen als vor der Seele Faust's, ist das Signal zum Wiederauftreten des Mephistopheles. Der kommt immer im rechten Augenblicke, wie das erstemal, als er es hinter dem Ofen in Faust's Studirzimmer in der Pudelgestalt nicht mehr aushielt, weil Faust bei seiner Bibelübersetzung auf den richtigen Weg gekommen war. Aus demselben Grunde ist Mephistopheles auch jetzt zur Stelle, handelt es sich doch für ihn darum: „einen guten Menschen vom rechten Wege abzubringen." Teufeln, Dämonen gegenüber kann man sich nicht wundern, wenn Seelenvorgänge für sie die Bedeutung von objectiv vor Augen stehenden Ereignissen haben. Als Mephistopheles in Hellas Abschied nahm von Faust sagte er (V. 1467): „Wir sehen uns wieder, weit, gar weit von hier." Auch dies Bewusstsein beruhte auf richtiger Beobachtung von Faust's Seelenvorgängen, und so kann sich schliesslich nur noch die gedankenlose Philisterhaftigkeit wundern, wie Mephistopheles mit seinen Siebenmeilenstiefeln den Ort zu finden vermocht hat, wo Faust sich aufhält. Die Gegend ist übrigens dem Mephistopheles, wie er versichert, von Alters her bekannt: es ist der Grund der Hölle, der nachher durch vulcanische Explosionen, welche der Teufel vermöge der ihm eigenen Dogmatik erklärt, an die Oberfläche des Erdballes emporgehoben worden ist. So wäre denn Faust instinctiv da angelangt, wo ihn Mephistopheles mit Hilfe seiner psychologen Erkenntniss sucht: auf dem Höllengrunde, also da, wohin Gott die gefallenen Geister einst (am Gerichtstage!) verbannte. Der ernsthaft gewordene Teufel versichert: er wisse auch wohl, warum Gott die gefallenen Geister (uns, sagt der Teufel zu Faust) aus

der Luft in die tiefste Tiefe gebannt habe. Wenn der Dichter selbst versichert: der Teufel sei hier (ausnahmsweise) ernsthaft, und noch dazu bei Gelegenheit von dessen Schilderung einer burlesken Scene und einer auf Rechnung des Dichters kommenden satirischen Anspielung auf eine moderne wissenschaftliche Schrulle (vom Vulcanismus, der ausgehend von einem im Erdinnern brennenden, Explosionen veranlassenden und das Unterste in's Oberste verkehrenden Feuer die gegenwärtige Configuration der Erdoberfläche erklärt), so werden wir wohl berechtigt sein dessen Expectoration für mehr als boshaften Humor zu nehmen. Und dass es auch dem Dichter selbst tiefer Ernst ist mit der vom Teufel vorgeführten Legende, zeigt sich äusserlich auch noch dadurch, dass er nach der Rede des Teufels in margine et parenthesi bemerkt: Ephes. 6, 12. Da steht geschrieben: „Wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern mit Fürsten und Gewaltigen, nämlich mit den Herren der Welt, die in der Finsterniss dieser Welt herrschen, mit den bösen Geistern unter dem Himmel.“ Diese Worte enthalten auch die Antwort auf das räthselhafte: Warum — welche Mephistopheles kennt, aber nicht ausspricht: weil die Herren der Welt in Finsterniss herrschende Geister sind, während der Herr alles Lebens in Licht und Freiheit schafft und regiert. Hält man die Worte der Bibel zusammen mit der Schnurre, welche Mephistopheles erzählt von den Teufeln, die aus der Luft in die Tiefe hinabgestürzt worden, in das ewige Feuer, welches sich durchbrannte, wie sie dort bei (für sie) allzugrosser Hellung in unbequemer Stellung zusammengedrängt nach oben und unten auspusteten und so die Hölle mit einem scheusslichen Dunst erfüllten, bis sie auseinander barst und ihr Innerstes nach Aussen wendete, so dass nun auch die Teufel nach oben und aussen kamen, aus heisser Gruft an die freie Luft gesetzt wurden; so giebt das zusammen allerdings ein Mysterium, das zwar durch die Configuration der Erdoberfläche und ebenso durch die citirten Worte der Bibel offenbar vor Augen liegt, aber gewiss noch nicht offenbart, nicht verstanden ist, nämlich, dass die Erde ein Tummelplatz böser Geister der Finsterniss ist, welche das Licht hassen, aber auch die Herrschaft der freien Luft nicht ertragen können und wollen. Mit diesen Geistern den Kampf aufzunehmen sind die Menschen als die Kinder Gottes berufen, wie weiter Eph. 6 zu lesen ist.

Dass Mephistopheles bei solchem Kampfe auf Seiten der bösen Geister, der Fürsten der Finsterniss, steht, ist selbstverständlich. Es erklärt sich aber aus dem angedeuteten Mysterium, warum Mephistopheles den Faust da sucht und findet, wo er mit ihm soeben zusammengetroffen: an dem Orte, an welchen die bösen Geister von Gott gebannt sind und gebannt bleiben, auch nachdem er von unterst nach oben gewaltsam verrückt worden. Mephistopheles als Faustens Herr weiss seinen Knecht zu finden im gemeinsamen Heim, denn Faust ist noch in der Dienstbarkeit so lange er „der Magie ergeben" und in der Lüge des Satans befangen ist, als sei er selber der Herr, und der Teufel sein Diener. Das ist aber tiefer Ernst, der hinter den frivolen Spässen des Teufels sich birgt. Dem Teufelsmysterium gegenüber stellt der Dichter sich und seinen Faust auf den Standpunkt einer gesunden und verständigen Naturanschauung, die nicht nach moralisirendem Warum fragt, sondern an die vor Augen stehenden Thatsachen sich hält. Der Teufel appellirt von Faust's nüchternem Urtheil an den Volksglauben, den er zugleich verhöhnt als Glaubenskrücke, an welcher der Mensch einherhinkt, indem er durch seinen Wunderwahn den Teufel zu Ehren bringt. Faust coupirt den weiteren unfruchtbaren Meinungstreit in echt Goethescher Weise durch die zur scharfen Satire gegen die Geologen sich zuspitzende Aeusserung: es sei immerhin bemerkenswerth, wie Teufel die Natur betrachten. Und der Teufel accomodirt sich in gewohnter Weise dem Menschen, um ihn sicherer sacht seine Strasse zu führen (Prol. i. H. V. 72), wie ihm ja vergönnt ist. Er stellt sich gewandt auf Faust's Standpunkt und weist ihn auf die Umgebung rings um sie her (ecce signum — siehe das Zeichen) und behauptet nur noch als Ehrenpunkt: der Teufel war dabei, um solchen Wirrwarr der Gestalten, wie der Anblick der Natur in dieser tiefsten aller Einsamkeiten zeigt, hervorzubringen: die Spuren von Tumult, Gewalt und Unsinn sind Teufelswerke, die Zeichen sind, was — wie er sagt — wir (die Teufel) zu bewirken im Stande sind. Endlich aber will er ganz verständlich sprechen, indem er Faust fragt, ob ihm Nichts an der Oberfläche der Erde (die er soeben überschaut hat auf seiner weiten Luftreise, die er nach seinem eigenen Ausspruche an klaren Tagen über Land und Meer in seiner Wolke zurück-

gelegt hat) begegnet sei, wonach ihm gelüste. Wenn der Dichter dem Mephistopheles dabei eine Hindeutung in den Mund legt auf die Worte Matth. 4, 8 u. 9 („Der Teufel führte Jesus auf einen sehr hohen Berg und zeigte ihm alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten und sprach zu ihm: das alles will ich dir geben so du niederfällst und mich anbetest“ —), so lässt er ihn unwillkürlich andeuten, worauf es dem Teufel bei seinem Umgange mit Faust eigentlich ankomme. Zwischen den Zeilen lässt uns der Dichter dabei aber auch lesen, dass Faust's Fahrt mit der Zauberwolke, die aus Helena's zurückgelassenen Gewanden sich umgebildet, ebenso ein magisches Teufelskunststück sei, wie die Mantelfahrt, die Faust sich einst gewünscht (I. Th. V. 769 u. f.) und die Mephistopheles dann veranstaltet hat (I. Th. V. 711 und II. Th. II. Act V. 418). Wem die Siebenmeilenstiefeln etwa nicht gefallen, die den Mephistopheles auf die Bühne gebracht haben, der kann dieselben für eine Phantasmagorie ansehen und rationalistisch erklären: Mephistopheles sei ungesehen der Reisebegleiter Faust's in der Wolke gewesen, die auch weiter nichts als der bekannte Zaubermantel sei. Er hat dann glücklich ein Wunder durch das andere erklärt, wie unter aufgeklärten Leuten Brauch ist.*) Zu dem Citat Matth. 4 wollen wir noch darauf aufmerksam machen, dass die Versuchung Jesu durch den Teufel wesentlich und urbildlich dieselbe ist, wie die Versuchung Faust's durch Mephistopheles. Faust's Wette gegen Mephistopheles läuft darauf hinaus, dass ihm Mephistopheles alle Herrlichkeiten der Welt — alle Sinnengenüsse — gewähren, dass er selbst aber dem Teufel verfallen sein solle,

---

*) Noch eine überflüssige Bemerkung. Goethes Kleinmeister haben Anstoss genommen an den Worten des Mephistopheles, mit denen derselbe auftritt:

„Das heiss' ich endlich vorgeschritten.“

Goethe bildete sich bekanntlich ein, dass er es in dem Gebrauche der deutschen Sprache zu einiger Fertigkeit gebracht habe. Seine Beurtheiler haben ihm aber nachgewiesen, dass sie selbst die Sache doch besser verstünden. Der eine belehrt Goethe, er habe sagen wollen: „Das heiss ich weidlich vorgeschritten“, und ein noch klügerer meint dazu: Sollte nicht „endlich“ aus „redlich“ corrumpirt sein? — Wenn Jemand hastig auftritt, so sagt er: „Da bin ich endlich, das heiss' ich gelaufen!“ und ein Dichter zieht das zusammen um die athemlose Hast auszudrücken: „das heiss' ich endlich vorgeschritten“ — das war doch endlich einmal ein rechtschaffener Sturmschritt! — Um einen Dichter zu verstehen, muss man nicht den Verstand der Verständigen haben, sondern besser ein „kindlich Gemüth.“

sobald er an diesen Herrlichkeiten Gefallen finden werde. Das Anbeten Satans in Matth. 4, 9 ist ganz dasselbe wie jenes: „Werd ich zum Augenblicke sagen: verweile doch du bist so schön u. s. w." (I. Th. V. 1345 u. f.). Mephistopheles macht einen unsicheren Versuch, ob er wohl bald auf den Triumph aus voller Brust (Vorspiel i. H. V. 91), nach welchem er lüstern ist, rechnen darf; aber in echt teuflischer Art, indem er aus dem, was Faust allein retten kann (Misszufriedenheit mit dem, was der Teufel bietet) einen moralischen Vorwurf macht: Kein Gelüst zu empfinden, wird als Beweis von Ungenügsamkeit hingestellt, während es in Wahrheit beweist, dass der Geist nur am Geiste Genüge finde, nicht aber an den Herrlichkeiten der Welt. Zur ernstlichen Ueberraschung des Teufels gesteht Faust, dass er doch etwas Grosses gefunden habe, was ihn anziehe — der Teufel soll es errathen. Faust scheint der Erfüllung seines Schicksals, Mephistopheles dem von ihm gehofften Triumphe bedenklich nahe gerückt. Die Art, wie Mephistopheles sich auf's Rathen legt, ist charakteristisch für ihn; er denkt sich selbst ganz in die Person des Faust hinein, spricht demgemäss ganz als wäre er Faust, aber was er sagt ist ganz Teufel. Er fängt mit dem für ihn Nächsten, für Faust Fernsten an und steigt vom Gemeinsten, Rohesten zu den Sinnengenüssen empor, welche die Allüren der Geistigkeit tragen, bis zur raffinirtesten Phantastik: hauptstädtisches Gedränge mit seiner ekelhaften Betriebsamkeit (Gestank und Thätigkeit), rohestem Sinnengenusse (wie der Schmeissfliegen am Aase), daneben der falsche Schein von Vornehmheit, Grösse, Hoffart, zerstreuter Geschäftigkeit (— Ameiswimmelhaufen), Prahlhansenthum, Grossmannsucht, Wichtigthuerei. Faust hat dafür keinen Sinn; bei diesem Bilde lächelt ihn nur eins an: das Volk, das sich mehrt, behaglich nährt, sogar nach Bildung und Belehrung strebt — aber auch das durchschaut er als eitel Schein — durch Bildung und Belehrung gelangt man zu nichts als zu —: Rebellen, d. h. gewaltsamen und unbesonnenen Zerstörern bestehender Ordnung, welche nicht im Stande sind eine neue Ordnung an die Stelle der alten zu setzen. (Das klingt wie eine Hindeutung auf die Thatsache der Entwickelung, die wir erlebt haben: der „Socialdemokratie aus den Arbeiterbildungsvereinen.") Das traurige Ende vom lustigen Liede ist, dass die Rebellion

ihre eigenen Kinder frisst. Weiter erhebt sich der abgefertigte Teufel zu höheren Sphären: Lustschlössern mit prachtvollen und mannigfaltigen Parkanlagen, reizenden Villen und Eremitagen, Kiosk's oder Casino's zum ungenirtesten Verkehr mit allerliebsten Frauen, die herdenweise zu denken und zu nehmen sind. Dafür hat Faust nur ein Wort verächtlicher Ablehnung. Man sieht, er will von den Unterhaltungen des Bildungspöbels noch weniger wissen, als von denen des gemeinen Haufens. Da geht dem Mephistopheles sein Witz zu Ende, er meint ironisch, so liefe denn wohl Faust's erhaben-kühnes Streben auf mondsüchtige Phantasterei hinaus. Aber Faust betont: Thaten wolle er, zu denen der Erdkreis noch Raum gewähre, es gelte durch eigene Kraft und durch vor keiner Schwierigkeit zurückweichenden (kühnen) Fleiss Erstaunenswürdiges zu Stande zu bringen; da meint Mephistopheles: Faust sei angesteckt vom Umgange mit Heroinen (wie Helena) von Ruhmbegier ergriffen. Aber Faust verachtet auch den Ruhm als ein Nichtiges; und betont nochmals: That sei Alles, d. h. das, worauf es allein ankomme um Herrschaft, Eigenthum zu gewinnen. Und als nun Mephistopheles spöttisch darauf hinweist, dass denn doch die Ruhmsucht dahinterstecke, indem alles auf Glorification menschlicher Thorheit und deren Propaganda hinauslaufe, stösst ihn Faust mit dem Ausdruck überlegenster Verachtung zurück in das Reich des nichtigsten Wahnes, welches das Gebiet ist, in welches der Teufel hingehöre. Wieder spricht Faust als Repräsentant menschlichen Wesens dem Teufel gegenüber, wie er schon wiederholt gethan (z. B. I. Theil V. 1320 u. f.: „Was willst du armer Teufel geben? Ward eines Menschen Geist in seinem hohen Streben von deinesgleichen je gefasst?") Von alle dem, was auf That hinausläuft, besitzt der Teufel nichts, er ist absolut unfähig menschliches Wesen (was es begehrt, was es bedarf) zu begreifen. Da muss Mephistopheles denn wohl einsehen, dass er noch ganz am Anfange seines Witzes und aller seiner Verführungskünste steht, eben da, wo die Uebersetzung: „Im Anfange war die That" (s. S. 62) ihn veranlasste durch seine Erscheinung Fausten direct zu Leibe zu gehen. Er muss sich wieder zur Rolle des allerunterthänigsten Knechtes entschliessen, zu jener Maske, in welcher allein es ihm bisher gelungen ist an Faust sich heranzuschmeicheln. Aber der unermüdliche Teufel in der

Unverwüstlichkeit seines verbissenen Eigensinnes (vergl. I. Theil V. 1008 u. f.) verzweifelt noch nicht: „Dein Wille soll geschehen — sag ihn mir!" Und noch einmal lässt Faust sich verlocken den Teufel, der doch nichts zu bewirken vermag, wobei menschliches Wesen Beruhigung fassen könnte, zum Gehülfen bei der That, die Alles ist, anzunehmen. Das ist die menschliche Schwäche, die gegen eigene bessere Einsicht in blinder Verzweiflung immer wieder zu thörichten, nichtigen Hülfsmitteln — zur „Magie" — ihre Zuflucht nimmt, im Wahne diese anstellen oder doch verwerthen zu können, anstatt die That aus eigener Kraft zu vollbringen. Faust ist dahin gelangt jetzt praktisch wie früher theoretisch zu begreifen, dass es zur Befriedigung menschlichen Wesens auf die That ankommt, aber zum Bewusstsein der Vollkraft menschlichen Wesens ist er noch nicht gelangt. Zwar sagt er: Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiss, aber die Kraft zum Fleiss ist noch nicht die Kraft zur That, ist nur erst der „gute Wille", nicht der „volle", der Mittel zugleich mit dem Zwecke bewusste Wille. Und kühn nennt er den Fleiss, zu welchem er sich Kraft zumisst, also vor keinen Schwierigkeiten zurückschreckend, aber ob ausreichend, das ist noch die Frage. Aus den Worten, mit denen Faust nunmehr seinem dienstbaren Geiste Mephistopheles gegenüber seine schöpferischen Pläne darlegt, geht indess hervor, dass er bereits auf dem Wege ist zum vollen Willen zu gelangen, denn er hat mit dem Zwecke, den er durch die bestimmte, von ihm beabsichtigte That erreichen will (Grundbesitz, Eigenthum), auch schon die zweckgemässen Mittel in's Auge gefasst. Der Mangel ist, dass er dennoch sein Vertrauen auf die eigene Kraft nur noch als Wunsch begreift, den der Teufel zwar nicht erfüllen, aber doch zu befördern wagen soll. In diesem wage liegt ein Zweifel gegen das Vermögen des angerufenen Teufels, wie in dem erwähnten kühn ein Zweifel an dem eigenen Vermögen ausgedrückt war.

Doch sehen wir uns den Wunsch des Faust näher an, und wir werden uns bald überzeugen, dass er schon mehr als ein blosser Wunsch, nämlich ein verständiger Plan ist, der auf correcter Naturanschauung beruht. Faust schildert zuerst diese: Er hat das Meer in seiner unermüdlichen Beweglichkeit beobachtet, und dabei hat sich ihm die moralische Bemerkung aufgedrängt, wie sehr dies wilde, wüste Toben im Widerspruche stehe mit dem alle Rechte schätzen-

den (also sie achtenden) freien Geiste. Es ist eine unabweisliche Forderung des freien Geistes, dass alle Gewalt ihm — seinem sittlichen Willen gehorche. Der freie Geist kann den Zufall nicht leiden, eben so wenig wie die Willkür. Aber Faust ist schon über den Standpunkt der Magie hinaus: er denkt nicht mehr daran nur den Eigensinn des Menschen als Willkür dem Zufalle der natürlichen Erscheinung entgegen zu setzen; er schärft vielmehr den eigenen Blick und macht die Beobachtung, dass das Spiel des Zufalles an die Stunde gebunden ist. Also er beobachtet die regelmässige Wiederkehr von Ebbe und Flut. Mephistopheles meint, das sei eine alte Geschichte, die er schon seit hunderttausend Jahren kenne. Dabei bleibt der Teufel stehen, der Mensch nicht. Dieser setzt seine Beobachtung fort: das Meer entwickelt eine ungeheure Kraft bei seiner pedantischen (an die Stunde gebundenen) Thätigkeit, die scheinbar nur auf's Zerstören hinausläuft. Das ist dem freien Geiste unerträglich: er möchte den Kampf aufnehmen mit dieser zwecklosen Kraft unbändiger Elemente, er möchte sie besiegen. Das Zerstören ist, wie wir wissen (I. Theil V. 1005 u. f.) das Element des Teufels; und so geht aus Faust's Expectoration unmittelbar hervor, dass er mit immer klarer und bestimmter werdendem Bewusstsein sich von Mephistopheles entfernt, — ja dass letzterer seine Wette implicite (im Grunde) schon verloren hat. — Faust schöpft die Zuversicht endlichen Sieges des alle Rechte schätzenden freien Geistes über die blinde rohe Naturgewalt aus der unverdrossenen, immer schärfer werdenden Beobachtung; er lernt das Naturgesetz kennen, dem das unbändige Element gehorcht in unbedingter Unterthänigkeit: jeder noch so unbedeutenden Erhebung des Landes weicht es schmiegsam aus, von jeder auch noch so geringen Vertiefung lässt es sich anziehen. Mit dem Naturgesetze hat der Geist das Mittel gefunden seinen Zweck zu erreichen, das unbändige Element, das Wasser, das Meer zu besiegen durch sich selbst, durch das Gesetz, dem es unterthänig ist. Der Geist triumphirt, er entreisst das Land der Herrschaft des Meeres, er drängt dieses in sich selbst zurück, er gelangt zu Herrschaft und Eigenthum in dem von dem wilden wüsten Meer eroberten Lande. Da ist nicht von Beschwörungen die Rede, nicht von Magie, sondern von einem verständigen Plane, in welchem („Schritt für Schritt", wie der Dichter zuerst gesagt, oder „Von Schritt zu Schritt", wie er später corri-

girte, was aber ganz dasselbe ist, nämlich „ein Schritt bereitet den anderen vor") jeder einzelne Theil im Zusammenhange mit den übrigen so festgestellt ist, dass das Zustandekommen des Ganzen: der That, ausser Zweifel steht.

Der Dichter charakterisirt mit dem, was er seinem Faust in den Mund gelegt hat, dasjenige Verhalten und Verfahren der Natur gegenüber, welchem die Menschheit den glorreichsten Fortschritt verdankt, welchen sie je in ihrem instinctiven Streben nach Weltherrschaft gemacht hat: das Verfahren der modernen Naturwissenschaft und der industriellen Anwendung dieser Wissenschaft. Ebenso anachronistisch wie poetisch stellt also der Dichter in Faust den Repräsentanten der Menschheit hin, nicht nur, wie sie einst gewesen (etwa im 16. Jahrhunderte), sondern auch wie sie gegenwärtig ist und kraft ihrer Perfectibilität künftig immer mehr sein wird.

Seine Ansprache an Mephistopheles schliesst Faust mit den allerdings noch einmal der Magie sich wieder nähernden Worten: Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern. Worin das Wagniss für Mephistopheles liegt, sehen wir jetzt: darin, dass er seinem ganzen (auf das Zerstören ausschliesslich gerichteten) Wesen nach, über das er nicht hinaus kann, gar nicht im Stande ist das, was Faust will, damit seinem Zwecke nachgestrebt werde, zu begreifen. Neues zu erfahren ist nun einmal des Teufels Sache nicht. Mephistopheles lässt sich auch gar nicht auf Faust's Plan ein; seine Antwort ist: Trommeln und kriegerische Musik aus der Ferne. Und Goethe setzt noch hinzu: im Rücken der Zuschauer. Wir als die Zuschauer und Zuhörer werden also von dem Drama in die Mitte genommen. Die Scene ist nicht blos vor Augen, sondern auch im Rücken der Zuschauer. Das stimmt vortrefflich zu der Charakteristik des Faust als allermodernster Repräsentant der wissenschaftlich-industriellen Phase der Menschheit, deren physisch-lebendige Theile wir selbst sind. Wie leicht ist das! antwortet der Teufel und setzt den Kriegslärm in Scene. Man kann sich, wie wir schon wissen, stets darauf verlassen, dass der Teufel lügt. Würde ihm wirklich leicht dem Wunsche Faust's zu entsprechen, so würde er sich so wichtig machen, wie z. B. in der „Hexenküche". Der Kriegslärm, den Mephistopheles hervorzaubert auf einem Gebiete, auf welchem er, wie wir schon gesehen haben, ganz zu Hause ist, in dem durchaus nur noch auf falschen Schein hinaus-

laufenden Kaiserthume (vergl. S. 152 u. f.), hat mit Faust's Plan und Wunsch direct gar nichts zu thun, er dient zunächst nur dazu Faust von seinen Grillen (im Sinne des Mephistopheles) abzubringen durch Zerstreuung. Dass Faust, wie wir später sehen werden, die Gelegenheit wahrnimmt der Möglichkeit der Ausführung seines Planes näher zu rücken, kann Mephistopheles jetzt noch nicht wissen, obschon er durch ein die Diplomatie aller Zeiten charakterisirendes Dictum:

> Krieg oder Frieden, klug ist das Bemühen
> Aus jedem Umstand seinen Vortheil ziehen —

im Allgemeinen die Möglichkeit andeutet, dass gelegentlich Faust's Wunsch gefördert werden könne. Mephistopheles stellt den von ihm durch Zauberkunst arrangirten Kriegslärm als einen Zufall hin, den Faust ja benützen könne, so gut es eben gehe. Der Krieg ist immer eine Gelegenheit zuzugreifen für den, dem es darum zu thun ist. Faust selbst spricht es aus, dass zwischen seinen Plänen und Wünschen einerseits und dem Kriegslärm anderseits kein Zusammenhang bestehe und lehnt ärgerlich Mephistopheles unbestimmte Andeutungen als Räthselkram ab. Wenn nun Mephistopheles auf einmal da wieder anknüpft, wo er und Faust und wir alle mit ihnen im I. Akte des zweiten Theils der Dichtung uns befanden, nämlich an den Aufenthalt am Kaiserhofe und speciell an die Schöpfung des Papiergeldes, so giebt er alles, was seitdem geschehen, von der allerersten Erscheinung der Helena bis zur letzten und bis zum eben gegenwärtigen Moment, auf als einen total verfehlten Versuch, zu welchem er durch Faust gewaltsam (wir erinnern uns des Widerstrebens, mit welchem Mephistopheles an den ersten Versuch Helena herbei zu zaubern ging, gedrängt worden ist, und der seine Pläne auf Faust bei Einführung desselben an den Kaiserhof durchkreuzt hat*). Mephistopheles versteht es vortrefflich Faust wieder ein Interesse an dem guten Kaiser einzuflössen, indem er mit wenigen aber

---

*) Fragt vielleicht Jemand, wesshalb denn der Dichter all das Vergebliche vorgeführt hat, so diene zur Antwort: nicht Mephistopheles, sondern Faust ist der Held der Tragödie. Es kommt dem Dichter darauf an die Entwickelung Faust's zu schildern, an diesem aber sind diese Scenen nicht vergeblich vorüber gegangen, wie wir ja soeben erfahren haben. An Mephistopheles ist nichts zu entwickeln, er bleibt ewig derselbe, aber es ist zu zeigen, dass all sein Streben Faust zu verführen ein eitles und vergebliches ist.

scharf einschneidenden Worten sagt, dass die Creirung des Papiergeldes, der scheinbare Reichthum, den sie in die Hände des jugendlich unerfahrenen, herrschbegierigen und genusssüchtigen Fürsten gespielt, diesen in grosse Sorgen gebracht hätte. Faust mit seinem scharfen Verstande durchschaut rasch den grossen Irrthum, aus welchem solche Sorgen erwachsen: Regieren und Geniessen schliessen sich gegenseitig aus. Wer herrschen will, muss schweigen und durch die Befehle, die er andern, den Treuesten, im tiefsten Vertrauen ertheilt, zu Handeln verstehen. Dann wird er die Welt in Erstaunen setzen und von ihr als Allerhöchster und Würdigster anerkannt werden. Dagegen macht Geniessen gemein, und der gemeine Mensch ist nicht würdig, nicht erhaben über andere, nicht fähig zu befehlen und zu herrschen. Für den Herrscher giebt es keinen (sinnlichen) Genuss, sondern nur die (geistige) Empfindung der Seligkeit, welche im Befehlen selbst liegt, sofern dieses die Handlung, die That zur Folge hat. Weiter geht nun Mephistopheles ein auf die nähere Schilderung der Folgen, welche der falsche Reichthum in den Händen eines genusssüchtigen Jünglings, der Kaiser zu sein berufen war, gehabt habe: Zerfall des Reiches in Anarchie. Der Teufel sagt: Leben hiess, sich wehren. — Nun, das ging. — Anarchie ist der Krieg Aller gegen Alle — schon ein ältester Philosoph (Herakleit) hat gesagt: πόλεμος πατὴρ πάντων („der Krieg ist Vater von Allem“) und so hat der Teufel, wie's scheint, eine gute Autorität für sein: „Nun, das ging.“ — Dem Teufel gefällt just dieser Krieg Aller gegen Alle, die heillose Verwirrung. So hat Herakleit es nicht verstanden; er leitete aus dem Krieg Aller gegen Alle (— dem Kampf ums Dasein —) den κόσμος, die Weltordnung, ab. Man sieht die allerjüngste Weisheit ist uralt! Der Zustand, den Mephistopheles schildert, ist nicht von der Art, dass man sagen kann: „das ging“, sondern wie Faust hervorhebt: der Hinfall und Zusammensturz aller und jeder Ordnung. Und aus Mephistopheles weiterer Schilderung des Herganges zeigt sich wie Recht Faust hat. Bei einem Zustande des Reiches, in welchem Jeder gelten kann und Jeder, auch der Kleinste, Nichtigste, Schlechteste, für voll gelten will, erwacht schliesslich unter allen denen, die noch eine höhere Berechtigung als die andern in Anspruch nehmen, der Fanatismus der Ruhe und — die Revolution ist fertig. Der berufene Herrscher ist zu schwach, darum wird er aufgegeben:

der soll Herr sein, der Ruhe schafft. Aber Ruhe ist der Tod: mit dem alten Herrscher stürzt auch das alte Reich. Eine neue Welt wird gefordert, in welcher Friede und Gerechtigkeit heimisch sind, man soll einen neuen Kaiser wählen um das Reich neu zu beseelen. Faust meint, das klinge pfäffisch, und Mephistopheles bestätigt, dass solche Forderung von Niemand anders ausging, als von den Pfaffen, welche sich selbst in Sicherheit bringen wollen und für sich die höhere Berechtigung in Anspruch nehmen, daher auch mehr als andere betheiligt sind bei dem Interesse Ruhe um jeden Preis zu stiften: sie heiligen den Aufruhr, gegen welchen der Kaiser zur Entscheidungsschlacht ausgezogen ist. Faust hat Mitleid mit dem armen Kaiser, den er einst kennen gelernt hat und der so gut und offen ihm sich bewiesen. Uns aber drängt sich die Frage auf: ist denn jener Fanatismus der Ruhe, von dem die Rede war, und das Raisonnement, welches sich anreihte und die Revolution zu Wege brachte, dann aber als pfäffisch bezeichnet wurde, nicht berechtigt? Dem ist entgegen zu halten, dass der Fanatismus immer über das Ziel hinausschiesst, immer das Kind mit dem Bade verschüttet. Der pfäffische Trugschluss ist, dass das in einen Gährungsprocess hineingerathene Reich durch Willkür gerettet werden könne, durch eine Revolution, in welcher nur eine Partei derer, die sich selbst für die Besten und Tüchtigsten halten und ausgeben, in Wahrheit aber nur den eigenen Vortheil wahrnehmen auf Kosten aller übrigen, den Sieg davon trägt. Ein Gährungsprocess muss in und durch sich selbst austoben um zu Ruhe zu gelangen, wenn diese Ruhe nicht Verwesung, sondern ein lebendiges Dasein sein soll. Was auf dem Wege einer Revolution, die aus dem Fanatismus der Ruhe hervorgeht, sich ergiebt, ist die Ruhe des Kirchhofes, — die Verfaulung, nicht die Beruhigung eines kindlichen, neuer Entwickelung fähigen Daseins. Pfäffisch ist das Parteitreiben, welches zur Kirchhofsruhe, zum Tode führt, weil es wohl die Berechtigung des Geistes sich anmaasst, aber ohne selbst Geist zu sein, sondern nur Cultus der sinnlichen Eigensucht, des wohlgenährten Bauches ist.

Mephistopheles benutzt die Stimmung Faust's (sein menschliches Mitleid mit dem „guten" Kaiser) um ihn zu bestimmen einen Versuch zu dessen Rettung zu machen. Freilich hat dabei der Teufel nicht die Vollziehung des Gährungsprocesses vor Augen, die macht sich ohnehin von selbst, sondern

nur die nothdürftige Aufrechterhaltung des gräulichen Zustandes, den er mit sichtlichem Behagen geschildert, also die künstliche Unterbrechung des Gährungsprocesses, um es nicht zu der Einkehr von Friede und Gerechtigkeit im lebendigen Dasein kommen zu lassen. Für den Teufel giebt es nur Zufall und Willkür (Würfelspiel und Magie) als das, was die Welt regiert: Glück. Einmal gerettet, ist's für tausendmale, denn der Zufall ereignet sich sobald nicht wieder, während die nothwendige Folge keine Rettung zulässt, als höchstens eine nur scheinbare, die sich sehr bald als nichtig erweist; und hat er Glück, so hat er auch Vasallen — wer's Glück hat, führt die Braut heim, das ist die Weisheit der Welt, der Allerweltswelt, aber nicht der Gotteswelt, in welcher nicht das blinde Glück, sondern Freiheit und Gesetz, also der sehende Geist, regieren. Der Teufel ergeht sich in sprüchwörtlichen Redensarten, welche stets sich breit machen, wo Gedanken fehlen, wie Mephistopheles früher selbst, als es ihm just passte, anerkannte. (Theil I V. 1641 u. f.: „Denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zu rechter Zeit sich ein“ u. f.) Er steht eben selbst ganz auf dem Standpunkte des Diplomaten, den er, wie wir gesehen, Faust empfohlen hat.

Unmittelbar nach diesem Zwiegespräche steigen Faust und Mephistopheles aus dem engen Thale, in welchem sie zusammengetroffen, wie der Dichter in Parenthese bemerkt: über das Mittelgebirge herüber und beschauen die Anordnung des Heeres im Thale. Trommeln und Kriegsmusik schallen von unten auf. Sie blicken also in ein jenseits des Gebirges tief unten liegendes Thal herab. Was hinter der Bühne vorgeht, (oder vorgehen soll), lässt Mephistopheles den Faust (nicht die Zuschauer vor der Bühne, nicht uns) sehen; wir erfahren aus dem Gespräche zwischen Mephistopheles und Faust, was sie sehen. Mephistopheles sowohl als Faust kritisiren den Anblick, der sich ihnen darbietet, jeder in seiner Art. Mephistopheles stellt sich, als wäre alles wahr und wirklich; Faust durchschaut, dass alles das nichts als Trug, Zauberblendwerk, hohler Schein sei. Mephistopheles prophezeit den Sieg, der durch sein und Fausts Hinzutreten vermittelt werden solle; Faust deutet an, dass er Nichts erwarte. Da rückt Mephistopheles nun mit einem auf solch Nichtiges sich gründenden Plane heraus, den er dem Faust anstatt des verständigen Planes, den dieser vorher entwickelt

hat, unterschiebt — und zwar mit bestem Erfolge! Faust giebt nach, er lässt zu, was Mephistopheles spinnt — und hat also wieder der Magie sich ergeben, die er doch bereits schon in ihrer völligen Machtlosigkeit durchschaut hatte! So kann also der Teufel wieder neuen Muth fassen, dass es ihm doch noch mit Faust gelingen werde, und er geht gleich munter ins Zeug, indem er seinen magischen Apparat spielen lässt — auf Rechnung Fausts, den er als Feldmarschall proclamirt, während er sich bei der Rolle des Chefs des Generalstabes bescheidet und seinen Kriegsrath vorstellt: die drei Gewaltigen. Dabei giebt er sich, um ja nicht aus dem Lügen zu fallen, die Miene, als habe er den Kampf vorausgesehn, — er sagt aber: verspürt, um über die Wahrheit hinwegzuschlüpfen. Faust giebt sich der Täuschung hin, weil sie ihm gefällt — hofft er doch eine Gelegenheit zu finden der Ausführung seines Planes näher zu rücken: vom Kaiser den Strand, welchen er dem Meere abzugewinnen gedenkt, in Lehn zu empfangen, wie Mephistopheles in Aussicht gestellt hat. Dass Faust sich täuschen lässt, sehen wir aus der naiven Frage: ob Mephistopheles das Bergvolk aufgeregt habe um dem Kaiser mit menschlicher Kraft zu Hilfe zu kommen, denn so versteht er die Aeusserung seines Gefährten, dass er des Urgebirges Urmenschenkraft aufgeboten habe. Mephistopheles berichtigt: nicht das Bergvolk wohl aber wie Peter Squenz (den die Welt aus — Shakespeares — „Sommernachtstraum“ wenn nicht aus Gryphius kennt, sammt seinem Philistergesindel, welche die Komödie von Pyramus und Thisbe aufführen) die Quintessenz vom ganzen Prass, nämlich die drei Gewaltigen. Zu deren Erklärung verweist der Dichter in Parenthese auf Sam. II. 23,8. Da heisst es von drei Vornehmsten unter den Helden Davids, vom ersten: „Er hob seinen Spiess auf und schlug achthundert auf einmal“; vom zweiten: „Er schlug die Philister, bis dass seine Hand müde am Schwert erstarrte, — und das Volk wandte um, ihm nach, zu rauben“; vom dritten: „Er stand auf einem Stück Ackers voll Leichen und errettete es und schlug die Philister — und es gab grosses Heil.“ Mephistopheles selbst aber stellt die drei Gewaltigen erst dem Faust verheissungsvoll vor und dann auch dem werthen Publicum (ad Spectatores) mit der Offenheit des Galgenhumors — als Lumpe, die keine andere Bedeutung als eine allegorische haben und die man sich gefallen lasse, weil sie einer Modethorheit

gemäss decorirt sind. (Man sieht, wie gut der Dichter weiss, was „blosse Allegorien“ werth sind. — Vergl. S. 150 u. 164.) Am eindringlichsten stellen die drei Lumpe sich selber vor, indem sie ihre Namen interpretiren: der junge Raufebold in bunten Kleidern, mit leichten Waffen, hälts mit dem frechen Dreinschlagen; der männliche Habebald in reicher Kleidung und wohl bewaffnet, mit dem Zugreifen nach allem, was werthvoll scheint; der bejahrte Haltefest nackend, aber stark bewaffnet, endlich mit sicherem Bewahren und Behalten des Geraubten. Faust mit seiner sauberen Gesellschaft, über welche er keine Bemerkung laut werden lässt, — was lässt sich auch über blosse Allegorien sagen! — steigt, wie uns in einer Parenthese gesagt wird, tiefer, offenbar dahin, wo der Kaiser der Schlacht entgegen geht. Und wir müssen ihm an der Hand des Dichters vorauseilen, um ihn später ankommen zu sehen.

---

44. Scene.
Auf dem Vorgebirge.
(Vers 307—743.)

Trommeln und kriegerische Musik von unten. Des Kaisers Zelt wird aufgeschlagen. Kaiser, Obergeneral, Trabanten.

Die Scene wechselt. Auf dem Vorgebirge über dem Thale, auf welches Mephistopheles und Faust zuvor herabschauten um die Anordnung des kaiserlichen Heeres zu übersehen, finden wir den Kaiser, seinen Obergeneral und Trabanten. Dieses Vorgebirge muss also zwischen dem Standpunkte, den Faust eben verlassen und dem Thale liegen, aus welchem auch jetzt noch Trommeln und kriegerische Musik herauf schallen. Aus dem Munde des Kaisers und seines Obergenerals lernen wir bald das Terrain ganz genau kennen. Der Kaiser ist verdriesslich über eine Rückwärtsconcentrirung, die vorausgegangen; der Obergeneral beschönigt dieselbe mit strategischen Gründen und erläutert die Vortheile des gewählten Terrains im Falle einer Schlacht. Aber man hört es ihm an, dass er seiner Sache nicht gewiss ist. Der Kaiser, einen Augenblick durch den Anblick seines Heeres zu gehobener Stimmung ermuthigt, wird zu neuem Verdruss erregt, als er seine treulosen Vettern bemerkt, welche durch wüstes Treiben erst seine Herrschaft, dann

sich gegenseitig verfeindet, das Reich verwüstet und endlich gemeinsam gegen ihn sich empört haben und die grosse Masse des gesinnunglosen Volkes mit sich fortreissen. Kundschafter treten auf mit schlechter Botschaft. Es fehlt nicht an solchen, die sich für treu ausgeben, aber mit der Gefahr, in welcher sie sich befinden, entschuldigen, wenn sie ausbleiben. Der Kaiser seufzt, dass jeder nur an sich und den eigenen Vortheil, nicht aber an Pflicht und Ehre denke. Sie lassen das Haus des Nachbars brennen, als ginge sie's nichts an, und sollten doch wissen, dass des Nachbars brennendes Haus, wenn man nicht daran denkt es zu löschen, ihr eigenes Haus zuletzt sicher anstecken wird. „Wenn die Rechnung voll ist, dann muss sie bezahlt werden. Ihr rechnet nur um euren Vortheil wahrzunehmen; dem was Dankbarkeit, Neigung, Pflicht und Ehre von euch fordern (dem Debet), stellt ihr gegenüber (als Credit) was ihr eurer Selbsterhaltung schuldig zu sein wähnt; bedenket ihr denn nicht, dass, sobald eure Rechnung voll ist, die Saldirung eurer Rechnung die sein wird, dass des Nachbars brennendes Haus euer eigenes Haus anstecken wird?“ Ein anderer Kundschafter berichtet, dass die Revolution ihren wüsten Fortgang genommen hat, dass ein neuer Kaiser aufgetaucht ist und dass seinen Fahnen das Volk in seiner instinctiven Bedürftigkeit nach einem Führer nachläuft, als ob er ein echter Kaiser wäre. Dem Gegenkaiser gegenüber erhebt sich der echte Kaiser in angeborener Würde und Hoheit. Plötzlich geht ihm ein Licht auf über sich selbst, er erkennt den tiefen Ernst seines Berufes. Als blosser Soldat hat er die Waffen angelegt, jetzt erst erkennt er die höhere Bedeutung: es gilt einen Kampf ums Dasein. Bisher war alles ein Spiel, seine Umgebung erhielt ihn geflissentlich in dieser Täuschung. Sie bereitete für ihn die glänzendsten Feste, aber eines fehlte stets, er wusste nicht was; jetzt auf einmal weiss er es: es ist die Gefahr. Sie hat man von ihm, ihn hat man von ihr fern gehalten. Man unterhielt ihn mit Kampfspielen, leidenschaftlich gab er sich ihnen hin, aber immer rieth man vom Kriege ab — und so hat man ihn um den Ruhm eines Helden gebracht, dessen er doch zu seinem Dasein als Kaiser bedurfte. Der höhere Zweck, zu den der Kaiser, wie er nunmehr einsieht, die Waffen ergriffen hat, ist: auf Gefahr des Lebens für Pflicht und Ehre einzutreten. Hierin liegt der Entschluss Mann gegen Mann dem Gegen-

kaiser entgegen zu treten, ihn zum Zweikampfe zu fordern. Zwar wird dies nicht mit dürren Worten gesagt, aber dass es der Sinn der Rede des Kaisers ist, geht daraus hervor, dass in parenthesi gesagt wird: Die Herolde werden abgefertigt zur Herausforderung des Gegenkaisers. Und später bestätigt der Kaiser ausdrücklich Faust gegenüber, wie wir hören werden, dass er zum Zweikampfe mit dem Gegenkaiser entschlossen sei. Der Kaiser erinnert sich bei seiner Ermannung, dass ihn schon einmal ein ähnliches Gefühl der Erhebung zur Heldengrösse angewandelt, nämlich damals, als er sich im Feuerreiche bespiegelte, das Feuer in schrecklichst drohender Weise auf ihn eindrang. Wir werden bestätigt finden (durch wiederholtes Zurückkommen auf jene Scene), dass der Kaiser nichts anderes im Sinne hat als jenes Ereigniss bei der Mummenschanz am Kaiserhofe (im ersten Akte des zweiten Theiles), wo zum Schlusse der Kaiser in der Maske des grossen Pan mit seinem wilden Heere auftritt, in eine vom Gotte des Reichthums (Faust) herbeigebrachte Kiste, welche sich als von Gold und Schätzen überströmende Feuerquelle erweist, hineinschaut, vom Feuer ergriffen wird und in höchster Gefahr schwebt mit all seinen übermüthig tollenden Begleitern, seinem Hofgesinde, das schrecklichste Ende in einer allgemeinen Feuersbrunst zu finden — bis Faust rettend, den Spuk beendend dazwischen tritt. Damals verzieh der Kaiser nicht nur (II. Theil. 1 Act. V. 1375 u. f.) das Flammengaukelspiel, sondern anerkannte auch, wie tief es ihn trotz der Gefahr, mit welcher es ihn bedroht, erregt habe zu echt kaiserlichen Vorstellungen und Gedanken. Jetzt zeigt sich, von wie grossem nachhaltigem Einflusse das Ereigniss, welches bei Gelegenheit der Creirung des Papiergeldes eintrat, auf das Gemüth des Kaisers gewesen ist. Und in dem Augenblicke, in welchem er jetzt desselben gedenkt, treten Faust und die drei Gewaltigen auf. Sie kommen von der Höhe, von welcher sie vor kurzem vor unseren Augen herabstiegen. Mephistopheles ist noch zurückgeblieben. Faust erscheint in ritterlichem Costüme mit Helm und Harnisch, und mit nur halb geöffnetem Visir vor dem Kaiser, der ihn also nicht zu erkennen vermag. Faust giebt sich auch geflissentlich nicht zu erkennen. Er spricht in volksthümlicher Weise zum Kaiser um seine und seiner Gefährten Dienste anzubieten. Die volksthümliche Weise zeigt sich sowohl in den Ausdrücken, die er braucht, als

auch in der eigenthümlichen (scheinbar verkehrten) Logik seiner ganzen Ansprache. Der Gebildete fängt mit dem Ende an, um die Aufmerksamkeit gefangen zu nehmen; der Mann des Volkes beginnt mit den Motiven und schliesst mit dem, was er eigentlich beabsichtigt. Er meint: der Kaiser werde sie wohl nicht schelten dass sie kämen; auch wenn er ihrer nicht bedürfen sollte, so sei Vorsicht doch immerhin gelten zu lassen. Das Bergvolk — offenbar durch ihn und seine Begleiter repräsentirt — denke, simulire (d. h. in der vulgären Sprache: sinne), sei studirt (erfahren, kundig) in Natur- und Felsenschrift (im Gegensatz gegen die Büchergelehrsamkeit). Geheimes Wissen des Bergvolkes (Wurzelweiber, Kräutersucher, bis zu den Laboranten der Jetztzeit) ist in Gebirgsgegenden heimisch, weil solche mit ihren Verstecken und Ungeheuerlichkeiten Schlupfwinkel und Brutstätten für alle Arten abergläubischen Wesens darbieten. Barocke Felsengebilde in Gesellschaft von wüsten Waldstrecken, tobenden Bergwassern, vielleicht auch Gletschern und Bergsturzen und vulkanischen Erscheinungen, geben in einer riesigen Schrift Kunde von den Geheimnissen der Natur, welche im Flachlande mehr oder weniger verwischt und vergessen sind. Die Geister, sagt das Volk, fliehen vom flachen Lande ins Felsengebirge und üben hier ungestört und von der eigenthümlichen Beschaffenheit der Berge begünstigt ihre geheimnissvolle Wirksamkeit aus, indem sie die Stoffe trennen und sondern (auf ihre Reinheit und ihre Zusammensetzung prüfen), aber auch zu neuen Verbindungen zusammenführen. Die durch das Gebirge sich hinziehenden Adern und Klüftungen werden von Gasen und Dämpfen durchzogen, die zu Metallen erstarren und sich niederschlagen; die Geister sind unermüdlich im Erfinden neuer Gebilde, auch solcher, die vermöge ihrer Durchsichtigkeit und Klarheit recht eigentlich als Uebergangsstufen von leiblicher zu geistiger Erscheinung sich darstellen. Im zur unveränderlichen Gestalt erstarrten Krystalle, dem scheinbar todten und doch so lebensvoll ausschauenden, sucht der Menschengeist ahnungvoll Andeutungen der Begebenheiten, welche in der auf der Oberfläche der Erde sich aufhaltenden und herumtummelnden Menschenwelt sich ereignen. Der Kaiser in seinem natürlichen Wohlwollen hört die wunderliche Präsentation der eingetroffenen Gäste an, fragt aber doch, in welchem Zusammenhange das Vorgebrachte mit den gegebenen Verhältnissen (hier) stehe. Da erzählt

denn Faust, dass der Nekromant von Norcia, der Sabiner, welcher dem Kaiser zu tiefstem Danke sich verpflichtet fühle, weil dieser ihn von dem ihm als Hexenmeister drohenden Feuertode einst in Rom gerettet habe, sie (Faust und die drei Gewaltigen) ausgerüstet mit den urgewaltigsten Naturkräften, welche von unwissenden Pfaffen als Zauberkünste verschrieen würden, zu Hilfe sende.

Erinnern wir uns, dass Faust selbst als Nekromant (Todtenbeschwörer) am Kaiserhofe aufgetreten (als er die Helena von den Müttern emporholte), so drängt sich die Ansicht auf, dass unter dem „Nekromant von Norcia" niemand anders als Faust selbst zu verstehen sei. Aber Faust spricht von diesem als von einer dritten Person. Ohne Zweifel, kann man sagen, um mehrer Sicherheit wegen sein Incognito in des Kaisers immerhin bedenklicher Nähe zu wahren. Sein Abgang vom Kaiserhofe (nach der mit einer Explosion endenden Erscheinung der Helena) war nicht eben geeignet ihn für die Zukunft zu empfehlen. Indess die ganze Geschichte von dem Nekromanten von Norcia will nicht auf das passen, was wir aus der Tragödie selbst über Fausts Auftreten am Kaiserhofe wissen. Zwar haben wir gesehen, dass Faust und Mephistopheles von dem frommen Kanzler mit sehr bedenklichen Augen betrachtet wurden, ja dass sie nach der Mummenschanz fussfällig den Kaiser um Verzeihung wegen des „Flammengaukelspieles" zu bitten sich veranlasst sahen und dass ihnen Vergebung auch zu Theil geworden; aber davon, dass Faust (als Nekromant von Norcia) in hochnothpeinlicher Gefahr des Todes auf dem Scheiterhaufen gestanden und durch des Kaisers Dazwischentreten gerettet worden sei, wissen wir nichts. Ja der Umstand, dass dieses Ereigniss in Rom sich zugetragen haben soll, wie ausdrücklich gesagt wird, steht mit dem ersten Acte der Tragödie in directem Widerspruche, denn hier spielte der Kaiserhof mit der Mummenschanz ausdrücklich nicht in Rom, sondern in Deutschland; sagte doch der Herold (V. 452 u. f.): „Als der Kaiser nach Rom ging um dort vom Papste zur Macht das Recht zu erbitten und die Krone sich zu holen, da habe er uns (in Deutschland, wo sonst nur düstere Teufels-Narren- und Todtentänze heimisch waren) die Narrenkappe und damit das heitere Fest der Mummenschanz (das Carneval) mitgebracht." Aus alledem geht mit aller Bestimmtheit hervor — und wir werden hierfür noch mehr als eine unzweifelhafte Bestätigung erfahren —, dass die Begebenheit

mit dem Nekromanten von Norcia, auf welche Faust sich bezieht, ganz ausser jedem historischen Zusammenhange steht mit dem Aufenthalte Fausts und Mephistopheles am Kaiserhofe, dem Flammenspuke bei der Mummenschanz und der Heraufführung der Helena. Diese Begebenheiten haben zwar, wie wir erfahren, bei dem Kaiser einen bleibenden Eindruck hinterlassen, und daraus erklärt sich, wie derselbe auch jetzt noch geneigt ist den Täuschungen der Magie einen Einfluss auf sich und sein Geschick zu gestatten; aber Faust vermeidet geflissentlich dem Kaiser als alter Bekannter sich vorzustellen, weil er damit nur dessen Misstrauen erregen würde, denn seine damaligen mit Mephistopheles Hilfe ausgeführten Künste sind weder ihm zu Ehren, noch dem Kaiser zu dauernder Befriedigung ausgeschlagen. Er stellt sich daher als Abgesandter eines Mannes vor, dem der Kaiser lange vorher, ehe Faust und Mephistopheles an seinem Hofe (der erste als Nekromant, der zweite als Hofnarr) erschienen, nämlich damals, als er in Rom beim Papste die Kaiserkrone sich holte, das Leben gerettet hat. Dafür werden wir die Bestätigung zweier ganz unverdächtiger Zeugen zu hören bekommen, nämlich des Kaisers selbst und des als päpstlicher Nuntius ihm zur Seite stehenden Erzbischofs. Und noch eins ist nicht zu übersehen: der Kaiser geht auf die ihm von Faust entgegengetragene Täuschung vollkommen ein, — mit keinem Worte verräth er, dass ihm beifalle, der Mann, welcher als Abgesandter des Nekromant von Norcia ihm sich vorstellt, sei derselbe, welcher schon einmal an seinem Hofe ihm in verwunderlicher Weise begegnet ist. Freilich sagt der Kaiser in seiner Erwiderungsrede auf die vorausgegangene Präsentation, dass wenn schon heitere Gäste am Freudentage willkommen geheissen würden, so müsse der Biedere, welcher in der Morgenstunde eines verhängnissvollen Tages, an welchem ein grosses Geschick sich entscheiden solle, zur Hilfe erscheine, noch viel höher willkommen geheissen werden. Hierin ist aber eine Hindeutung auf eine frühere Begegnung nicht enthalten. An seine ganz der Situation entsprechende Begrüssung knüpft der Kaiser zunächst eine vorläufige Ablehnung des angebotenen Beistandes: die hilfebereiten Männer sollen noch die Hand vom Schwerte lassen in diesem feierlichen Moment, wo von beiden Seiten Tausende nahen, um die einen für ihn, die andern gegen ihn zu streiten, denn er, der Kaiser, sei nach den von ihm gewählten Wahrspruche: „Selbst

ist der Mann" entschlossen dem, welcher ihm wie ein Schreckensgespenst mit der Anmaassung gegenüber getreten sei seine Stelle einnehmen zu wollen, mit eigener Hand (im Zweikampfe, zu dem er ihn gefordert) dahin zu schicken, wohin ein solches Gespenst gehöre: in's Todtenreich. Von diesem heldenhaften Entschlusse sucht Faust den Kaiser durch ein Gleichniss abzubringen, welches in der That ganz am Platze ist. Der Held beschützt sein Haupt mit dem herrlich geschmückten Helm; was das Haupt für den Helden ist der Kaiser für das Heer seiner Getreuen, welche zu ihm stehen wie die Glieder zum Haupte. Die Glieder sind zum Schutze des Hauptes bestellt, weil mit dem Haupte sie selbst gerettet oder verderbt werden; es kommt darauf an den Feind zu schlagen mit den Waffen, welche die Glieder führen, und dem Geschlagenen den Fuss (das unterste Glied) auf den Nacken zu setzen. Der Kaiser erkennt an, dass dies ganz sein Fall, sein Begehr sei.

In demselben Augenblicke kehren auch schon die Herolde zurück, welche abgesandt waren um den Gegenkaiser zum Zweikampfe mit dem Kaiser zu fordern, und berichten, dass sie nur Spott und Hohn als Erwiderung auf ihre ritterliche Forderung erhalten haben. Der heldenhafte Entschluss des guten Kaisers wird als Posse abgewiesen, der Held selbst als eine verschollene, zum wesenlosen Echo gewordene Figur bezeichnet, die nur noch eine märchenhafte Existenz habe. Faust meint mit der Abweisung des so hochgefährlichen Entschlusses des Kaisers sei nur geschehen, was die Besten seiner getreuen Unterthanen hätten wünschen müssen, und fordert den Kaiser auf den Angrif auf den Feind in diesem für ihn günstigen Augenblicke zu befehlen. Der gute Kaiser zeigt sich wieder in seiner Schwäche — er leistet Verzicht auf das Kommando, übergiebt den Oberbefehl an seinen General und fordert diesen auf seine Pflicht zu thun. Der Obergeneral ertheilt rasch entschlossen seine Befehle. Der rechte Flügel des kaiserlichen Heeres, welcher aus der jungen Mannschaft besteht, soll sich dem die Anhöhe stürmenden Feinde rasch entgegen werfen, Faust giebt dem antretenden rechten Flügel den ersten Gewaltigen, den er mitgebracht: Raufebold zu, um sich (die allegorische Figur) der jungen Mannschaft einzuverleiben, sie zu beseelen, mit sich fortzureissen. Und Raufebold ist seinem Charakter treu rasch bei Handen: grob, unflätig, schonunglos. Weiter befiehlt der Obergeneral,

dass die Phalanx, welche die Mitte des kaiserlichen Heeres bildet (die gedienten Soldaten), nach rechts sich wende, dahin, wo der Feind schon zum Schwanken gebracht sich zeige. Zu diesen stellt Faust seinen zweiten Gewaltigen: Habebald. Der tritt an die Spitze der aufgebotenen Armee, indem er seiner Eigenart getreu den Durst nach Beute in den tapfern Kriegern entzündet und sie auf das reiche Zelt des Gegenkaisers als Ziel und Lohn hinweist. Aber zu Habebald gesellt sich noch eine neue allegorische Figur, auch biblischen Ursprungs (Jes. 8): die Marketenderin Eilebeute, die ihrem ganzen Wesen nach zu Habebald als ihrem liebsten Buhlen gehört. Sie stellt sich ungerufen ein, sobald sie merkt, dass die Zeit der Ernte (der Lese — der Herbst) gekommen sei. Endlich befiehlt der Obergeneral, dass der linke Flügel des kaiserlichen Heeres, der einen Pass zu vertheidigen hat, welchen der Feind zu gewinnen mit aller Kraft sich anschickt, Mann für Mann (das ist die alte Garde!) Widerstand leiste. Faust giebt ihm den dritten Gewaltigen (Haltefest) bei. Der uns schon bekannte nackte (jeden Schmuck der Eitelkeit verschmähende) Alte tritt selbstgewiss zur unerschütterlichen Verstärkung ein.

Erst jetzt tritt auch Mephistopheles auf (von oben herunterkommend) und wir erfahren sogleich, was er inzwischen gebannt hat, indem er auf eine im Hintergrunde auftretende Erscheinung hinweist, die sein Werk ist. Mephistopheles hält es gar nicht nöthig sich persönlich vorzustellen, er lässt seine Schöpfung für sich sprechen, und schildert diese nur, wie sie jedermann, auch der Kaiser — vor Augen sieht. Zwischen den emporstarrenden Felsen drängen sich Bewaffnete vor in mittelalterlicher Rüstung, eine Mauer bildend im Rücken der kaiserlichen Armee, des Winkes zum Angrif gewärtig. So sagt der Teufel und lügt, wie er selbst den Wissenden (unten im zuhörenden Publicum) leise zu hören giebt: er hat die Rüstkammern ausgeräumt und die leeren Hülsen längst verstorbener Helden dort hinten aufgestellt, ihnen auch — durch hineingebannte Gespenster — Teufelchen — einen täuschenden Schein des Lebens verliehen, es ist und bleibt aber ein wesenloses Gaukelspiel. Laut aber verkündigt er wieder: „hört nur das Rasseln und Klappern der Waffen, seht wie die zerfetzten Fähnlein in den Lüften, die sie so lange entbehrt haben, flattern: das ist ein altes — (längst begrabenes und vergessenes —) Volk, was kommt

um sich in den neuen Streit zu mischen". Und um der ganzen Erscheinung die Krone aufzusetzen lässt Mephistopheles einen furchtbaren Posaunenschall erdröhnen, und es ist bei alledem kein Wunder, dass das feindliche Heer erschreckt durch solche Erscheinung, die es abergläubisch vor Augen sieht, in merkliche Schwankung geräth. Der Teufelsspuk äussert sich nun auch in wunderbaren Naturerscheinungen, — die Natur steht ja auch zum Fürsten der Welt in einem Abhängigkeitsverhältnisse. Finsterniss bricht von allen Seiten herein, nur stellenweise unheimlich erleuchtet durch einen rothen Schein (— so pflegt sich der Himmel vor Hereinbruch eines grossen Unwetters zu zeigen —), die emporgestreckten Waffen der Kämpfer sind mit Blut geröthet und es ist, als ob die ganze sichtbare Umgebung an dem wilden Kampfe sich betheiligte. Mephistopheles lenkt die Aufmerksamkeit auf den Gewaltigen Raufebold, wie der wirthschaftet unter den Feinden; der Kaiser hinschauend erblickt statt des Einen Riesen bald ein ganzes Dutzend toben gleich jenem — das geht nicht zu mit rechten Dingen. Aber Faust — offenbar um den Kaiser zu beruhigen — sucht die wunderbare Erscheinung natürlich zu erklären, indem er an die Fata-Morgana (in Deutschland bekannt als Brockengespenst und Kimmung) erinnert, welche aus Spiegelbildern in den oberen Luftschichten besteht, die verzerrend, vervielfältigend, verkehrend, schwankend, veränderlich alle möglichen Gegenstände am falschen Orte in täuschendster Weise vor Augen stellen. Aber der Kaiser sieht noch mehr, was nicht durch Luftspiegelung sich erklären lässt: an der Spitze der emporgerichteten Speere erscheinen Lichter, blaue, hüpfende, auf und niederschwebende Flammen, — das lässt sich denn doch wohl nicht natürlich erklären, das sind doch wohl unfehlbar gespenstische Erscheinungen! Faust giebt das im Allgemeinen zu, erklärt aber doch die Erscheinung als eine längst bekannte — und auf weiteres läuft ja überhaupt keine Natur-Erklärung hinaus: Die Alten (Griechen und Römer) erblickten in jenen wunderbaren Flämmchen an allen Spitzen die Erscheinung der rettenden Dioskuren (der Brüder der Helena); wir nennen jetzt mit einem gleichfalls ursprünglich griechisch mythologischen Namen diese Flämmchen St. Elmsfeuer (Hermesfeuer) und wissen, dass sie nichts anderes sind, als unter dem Einflusse der Spitzenwirkung ausströmende Elektricität, deren Wirkung eine un-

gefährliche Entladung der Gewitterwolken ist, so dass also allerdings eine Rettung aus den mit einem Gewitter verbundenen Gefahren: Sturm, Blitzschlag, Hagel u. dergl. stattfindet. Da diese Gefahren besonders für die Schiffe in See bedenklich sind, auch dort die ganze Erscheinung aus nahe liegenden Gründen am häufigsten beobachtet wird, so verehrten die alten Schiffer schon die rettenden Dioskuren als ihre getreuen Nothhelfer. Wenn Faust sagt, dass seien die Spuren verschollener geistiger Naturen, Widerschein der Dioskuren, die noch einmal ihre letzte Kraft gesammelt haben (um es zu einer rettenden Erscheinung zu Gunsten des bedrängten Kaisers zu bringen), so klingt das freilich mehr mystisch als physikalisch. Faust erklärt eine Naturerscheinung aus einem uralten Aberglauben, aber immerhin so, dass durch die geistigen Naturen, von denen er spricht, eine Brücke geschlagen ist zwischen Aberglauben und Verstand. Auf diese Brücke tritt der Kaiser, wenn er fragt, wie es denn aber zu deuten sei, dass die Natur um ihm (dem Kaiser) Beistand zu leisten gegen seine Feinde, die seltensten Erscheinungen zu wunderbarem Zusammenwirken hervorbringe. Also ohne Zauberer sind solche Erscheinungen nicht fertig zu bringen: die Naturerscheinungen sind Wirkungen eines Willens, eines guten oder bösen, eines göttlichen oder eines menschlichen (der aber durch überirdische Gewalt sich verstärkt haben muss), daran wird nicht gezweifelt, das wird vorausgesetzt, und mit einem hohen Grade von scheinbarer Berechtigung, wenn die Naturerscheinungen augenscheinlich eine Absicht, — die Rettung des Kaisers — erkennen lassen. Mephistopheles benutzt die Frage des Kaisers, dem er noch nicht vorgestellt ist, um sich durch eine Bestätigung dessen, was Faust zuvor, in Abwesenheit des Mephistopheles, dem Kaiser vom Nekromant von Norcia gesagt hat, als einen Mitgesandten dieses Nekromanten, als Begleiter Faust's einzuführen. Der Nekromant, der Zauberer, will dem Kaiser zum Danke dafür, dass er ihn einst aus dem Feuertode erlöst hat, retten, darum hat er dem Kaiser den Faust und dessen Begleiter gesandt, um mit Zauberkräften ihm Beistand zu leisten (so hat Faust gesagt). Darauf deutet Mephistopheles hin. Der Kaiser erinnert sich jetzt deutlich des ganzen Vorganges, welcher ihn einst mit dem Nekromanten von Norcia in Berührung gebracht und ihm nun am schwersten Tage dessen Dank einbringt. Der Kaiser war in Rom, er hatte aus der Hand

des Papstes die Krone empfangen und wurde nun durch die jubelnde Menge im feierlichen Zuge durch die ewige Stadt geführt, da stiess er auf einen brennenden Scheiterhaufen, ein weissbärtiger Mann sollte den Feuertod erleiden, weil er ein Zauberer und Hexenmeister sei. Da wandelte den Kaiser Lust an zum erstenmal das Recht der Begnadigung auszuüben, welches ihm mit der Krone zugleich verliehen worden; ohne zu überlegen, was er thue, schenkte der Kaiser dem alten Manne das Leben (— kühle Luft —) und die Freiheit. Damit hatte er nun freilich den Pfaffen den Spass (der Ketzerverbrennung) verdorben und sich bei ihnen nicht in Gunst gesetzt; — aber jetzt nach langer Zeit erntet er die erfreulichen Folgen einer von ihm aus der Heiterkeit seines Herzens (ohne alle Absichtlichkeit) hervorgegangenen Gutthat. Thaten aus freiem Herzen (ohne Noth und Eigensucht) bringen reichen Fruchtsegen (um so reicher, je weniger erwartet), meint Faust und macht den Kaiser auf ein Zeichen aufmerksam, welches er, der Nekromant, sende und dessen Bedeutung sich alsbald zeigen werde, nämlich durch Entscheidung der Schlacht. Fromme Leute führen die Zeichen nicht auf Zauberer zurück, wie hier Faust thut, sondern auf Gott oder Götter. Es läuft aber beides auf dasselbe hinaus, wenn der Priester als Zeichendeuter fungirt, und man kann zweifelhaft sein, welche Gotteslästerung schlimmer sei, ob die, welche Zeichen und Wunder durch Zauberei verrichten lässt, oder welche Gott selbst zum Zauberer und Hexenmeister macht. Das Zeichen, auf welches Faust hinweist, besteht darin, dass ein Adler und ein Greif (das fabelhafte Thier mit Löwenschweif und Adlerklauen, ein Bastard zwischen Löwe und Adler) erscheinen. Der Greif wird vom Adler besiegt — ein gutes Zeichen, wie's scheint, aber zweideutig wie alle Zeichen. Es fragt sich eben, ob unser Kaiser durch den Adler vorgestellt ist oder durch den Greif. Der Kaiser glaubt gern, dass Faust's Deutung die richtige sei, dass der echte Adler, der Sieger, ihn bedeute, während mit dem Bastard Greif der Gegenkaiser gemeint sei. Nun, es wird sich bald zeigen, wer Recht hat. Mephistopheles, der die kämpfenden Heere prüfend überschaut, findet die Aussichten vortrefflich und triumphirt schon. Dagegen wird der gleichfalls prüfend das Schlachtfeld durchmusternde Kaiser bedenklich und immer bedenklicher. Auf dem linken Flügel des kaiserlichen Heeres dringen die Feinde unwi-

derstehlich empor, die Kaiserlichen weichen zurück, der Pass, welcher den Schlüssel zur Stellung der kaiserlichen Armee bildet, scheint für diese verloren — und all das Unglück, sagt der plötzlich weise gewordene Kaiser zu Faust, ist das Ende vom Liede eurer verfluchten, gotteslästerlichen Zauberkünste! Eine sehr bange Pause der Unentschiedenheit und Unentschlossenheit tritt ein. Da erscheinen des Teufels weissagende Vögel: zwei Raben; sie kommen von daher, wo um den verhängnissvollen Pass gestritten wird, zu Mephistopheles, der sich ihre Botschaft in die Ohren raunen lässt. Mephistopheles meint: wen die Raben beschützen, der sei nicht verloren, ihr Rath sei folgerichtig. Nun ja: Raben suchen die Schlachtfelder auf um Atzung zu suchen; wie die Krähen hinter dem pflügenden Landmanne hergehen, um die Engerlinge, die von der Pflugschar aufgeworfen werden, zu schmausen, so folgen die Raben dem Sieger, um die Leichen der Feinde, die er besorgt, sich zu Nutze zu machen. Sie folgen ihrem natürlichen Instincte und sind daher weniger der Täuschung ausgesetzt, als menschliche Propheten, welche glauben, was sie gern hören — wie eben am erlauchten Beispiele des Kaisers sich gezeigt hat. Raben sind Unglücksboten, das weiss der Kaiser so gut wie wir und alle Welt, und dagegen verweht Faust's rationalistischer Trost in leere Lüfte, dass die Raben eine ebenso berechtigte Kriegspost seien, wie Tauben naturgemäss zur Friedenspost sich abrichten lassen. Mephistopheles muss zugeben, dass ihm die beiden Raben schlimme Botschaft gebracht haben: die Felsenwand seiner Helden (die gespenstische Ausstellung der Insassen veralteter Rüstkammern) hat sich — wie vorauszusehen! — unfähig zum Widerstande erwiesen: es ist höchste Gefahr dass der Pass in die Hände des Feindes falle, womit dann die Schlacht zum Schaden des Kaisers entschieden sein würde. Der Kaiser möchte nun gern die Schuld auf seine zudringlichen Helfershelfer schieben, sie hätten ihn betrogen, ihn in ein Netz (von Lügen und Zauberkünsten) gezogen, das nun, nachdem es ihn umstrickt, ihn mit Grausen erfülle. Aber Mephistopheles sucht dem Verzagten neuen Muth zu machen, er müsse Geduld haben, noch gebe es Kniffe und Pfiffe um den letzten Knoten zu lösen — das dicke Ende komme immer nach. Er verlangt vom Kaiser im Momente der Entscheidung den Oberbefehl. Vielleicht ist die ganze Scene mit den Raben

auch nur ein Teufelsstückchen um den menschlichen Obergeneral los zu werden, welchem Mephistopheles den Ruhm des Sieges nicht gönnt. Der Obergeneral selbst aber arbeitet dem Mephistopheles in die Hände, denn er kommt um seinen Feldherrnstab in die Hand des Kaisers zurückzulegen, da er kein Mittel wisse um der übel ablaufenden Schlacht eine andere Wendung zu geben: habe der Kaiser mit den Gauklern sich einmal eingelassen, wie er zu höchstem Verdrusse mit angesehen, so mögen diese, was sie begonnen, nun auch zu Ende führen. Der Kaiser bleibt seinem Charakter treu: schwach, unfähig durch seinen Verstand sich bestimmen zu lassen. So kommt er aus den Halbheiten nicht heraus. Er weigert sich den Feldherrnstab zurückzunehmen, der General möge ihn in Hoffnung auf bessere Tage behalten, also nicht für den heutigen Tag, nicht um die eben vorgehende Schlacht zu Ende zu führen. Dem Mephistopheles verweigert er ausdrücklich den Feldherrnstab, weil er ihm unheimlich vorkommt, weil er nicht ein seines Vertrauens würdiger Mann zu sein scheint, und dennoch verleiht er ihm den Oberbefehl in der Schlacht, damit er womöglich ihn befreie aus der peinlichen Lage, in welcher er sich befindet. Uebrigens: geschehe, was geschehen kann, d. h. ich ergebe mich in mein Schicksal, werde, was da wolle. Und damit begiebt sich der Kaiser mit seinem Obergeneral in das Zelt — um abzuwarten. Das Heer bleibt draussen, den Stab nimmt der General mit, eine klägliche Waffe ohne Spitze und Schärfe, eine schlechte Waffe, dem Teufel widerwärtig, weil das Zeichen des Kreuzes daran ist. Faust fragt verlegen: was nun zu thun sei, und Mephistopheles antwortet: das was nöthig, sei schon gethan. Also bestätigt sich, dass das Ganze ein wohlvorbereitetes Kunststück ist. Mephistopheles sendet die Raben, seine lieben Vettern, ab um die Wasserdämonen des Bergsee's in seinem Namen um den Schein ihrer Fluten zu bitten, und erwähnt dabei, dass die Undinen durch Weiberkünste verstünden den Schein vom Sein zu trennen, so dass der leere Schein für das Sein in den Augen der Unerfahrenen gelte. Also Mephistopheles will mit Hilfe der Undinen den Schein des Wassers hervorbringen, damit das, was kein Wasser ist, dafür gehalten werde. Nach kurzer Pause wird seinem Wunsche Genüge gethan: auf den Felsen, wo noch von den Kriegern um den Gebirgspass gekämpft wird, zeigen

sich allüberall Quellen und rieseln hernieder, Bäche rauschen auf allen Seiten, werden zum Strome, der in hohem Bogen niederstürzt, dann weit sich ausbreitet und rauschend und schäumend von Terrasse zu Terrasse herab ins Thal sich wirft. Schrecken ergreift die Krieger, welche plötzlich von den Wasserfluten sich mit äussersten unwiderstehlichen Gefahren umdroht sehen und im Gefühle der Vergeblichkeit an keinen Widerstand denken. Faust selbst kann der Täuschung nicht sich erwehren. Mephistopheles aber versichert, dass er von diesem Truge nichts wahrnehme, indem nur Menschenaugen sich täuschen lassen. Für ihn existirt nur der possierliche Anblick, dass das Kriegsvolk haufenweise davonläuft um festes Land zu gewinnen, ja Schwimmbewegungen macht, als gelte es wirklich für sie aus den Fluten herauszukommen. Die Verwirrung ist des Teufels Lust. Inzwischen sind die Raben zurückgekehrt, (sie waren also vorher fortgeflogen) und Mephistopheles verspricht sie vor dem hohen Meister für ihre Exactheit im Dienste loben zu wollen. Das erinnert an die Worte des Mephistopheles (I. Theil V. 995): „Ich bin ein Theil des Theiles“ und (I. Theil V. 1287) „Ich bin keiner von den Grossen“, aber ist nur eine gelegentliche Aeusserung ohne Bedeutung für die Fabel der Tragödie. Der „hohe Meister“ ist der Meister der Raben, nicht des Mephistopheles. Die Raben werden um sich selbst als Meister zu erproben, nunmehr abgeschickt um bei den Gnomen, (dem Gezwergvolke, den unterirdischen Schmieden) ein Feuerwerk zu bestellen, das nicht minder als das herbeigezauberte Wasserwerk trügerisch sein soll. Die Raben sollen erst bitten, und wenn dies, wie vorauszusehen, nichts hilft, dann befehlen; haben sie doch ein ihnen von Mephistopheles verliehenes Recht dazu. Man sieht all das Dämonengesindel ist dem Mephistopheles dienstbar. Das Verlangte geschieht mit derselben Geschwindigkeit wie zuvor: Finsterniss umhüllt die Feinde, sie wissen nicht, wohin sie treten und schreiten, dabei aber glühen unheimliche Feuer in verworrenen Büschen, am feuchten Boden zwischen leuchtenden Sternen Irrlichter aller Orten, blendende Flammen. Nichts fehlt noch um das Schreckensbild zu vollenden als ein grässliches Getöse. Da erinnert Faust an die Armee von im Winde klappernden und rasselnden Rüstungen, welche der Teufel aus den Waffensälen

aufgeboten und im Hintergrunde aufgestellt hat. Faust hat die wunderbar falschen (nämlich gespenstischen) Töne, welche sich nicht, wie Faust wähnte, natürlich erklären lassen, längst gehört und Mephistopheles interpretirt diese falschen Töne: die Gespenster, die in jenen Rüstungen hausen, lassen sich nicht länger zügeln, sie theilen ritterliche Prügel untereinander aus, denn sie theilen sich in ihre alten Parteien: Guelfen und Ghibellinen, wie sie als Erbschaft der Väter an sie übergegangen sind, und erneuen die mit diesem Namen auf sie vererbten Streite, an welche sie nun einmal gewöhnt sind: es sind eben gewöhnliche Menschen, Gewohnheitsmenschen: fest, wöhnlich (im ererbten Sinne, sagt der Dichter), unversöhnlich. Der Parteihass (ohne Grund und Ursache, aus ererbter Gewöhnung) ist was bei allen Teufelsfesten (Festen, bei denen die Menschen des Teufels werden) die grösste Wirkung hervorbringt bis zum grausigen Ende, nämlich einen unausstehlich widerwärtigen Lärm, entsetzliches Geschrei, wie wenn Pan zum Entsetzen der Nymphen und aller Welt aus dem Schlummer emporschreckt (s. II. Theil 1. Act. V. 1278 u. f.), schrille, nervenzerschneidende Jammertöne, wie aus dem Grunde der Hölle (satanisch). So tobt und grehlt es über das Schlachtfeld hin. — Das Alles aber ist vom Dichter musikalisch aufgefasst — wie jedes wahrhaftige Dichtwerk —, denn in Parenthese schliesst er die Scene und die Wendung der Kaiserschlacht durch Spiegelfechterei der Hölle zu des echten Kaisers Gunsten mit der Bemerkung: Kriegstumult im Orchester, zuletzt übergehend in militairisch heitere Weisen. Er lässt also die vorausgegangenen Dissonanzen in Ein- und Wohlklang sich auflösen.

---

45. Scene.

Des Gegenkaisers Zelt, Thron, reiche Umgebung.

(Vers 744—1003.)

Wir erblicken das noble Paar: Habebald und Eilebeute, wie es eben eintritt in des Gegenkaisers reiches Zelt. Sie sind dem siegreichen Heere vorausgeeilt, fliegen also in der That schneller als die Raben, welche hinter den Siegern her sind um aufzulesen, was sie als

Kriegsarbeit zurückgelassen haben. Kurze, bewundernde und gierige Blicke fallen auf die reiche Beute, die sich darbietet. Habebald greift nach dem stählernen Morgensterne mit dem Wahlspruche: damit ist es gar bald gethan: man schlägt ihn todt und geht voran. Ja — wen denn? Nun jeden ersten besten, erst morden, dann rauben, das ist die Losung für einen Habebald und damit imponirt er seiner Buhle Eilebeute, die sich mit rothen Mänteln, Teppichen und andern dergleichen Plunder schleppen möchte. Dafür befiehlt ihr Habebald die von ihm entdeckte Kriegskasse des Gegenkaisers aufzupacken. Die Kiste mit dem Gelde ist dem Weibe zu schwer, aber Habebald legt sie ihr auf den Rücken, da bricht das Weib zusammen; die Kiste fällt herab, springt auf, überschüttet den Boden mit Gold. Eilebeute und Habebald schaufeln das Gold in des Weibes Schürze, aber die Schürze hat ein Loch und im Fortgehen säet sie Goldstücke. Da treten auch schon die Leibwächter, welche dem siegreichen Kaiser vorausgehen, ein und scheuchen das räuberische Gesindel fort, an dem sie gleichwohl, und wie frech es ihnen auch gegenübertritt, nicht sich zu vergreifen wagen. Die Krieger stehen eben ohne zu wissen wie und warum unter dem Einflusse der von Mephistopheles ausgegangenen Zauberei, es ist ihnen zu Muthe, wie Trunkenen oder Träumenden — wissen selber nicht, wie sie daher gekommen sind.

Da tritt der Kaiser mit vier Fürsten ein und die Trabanten entfernen sich. Wir erfahren im Verlaufe der Scene, dass der Kaiser unter die vier Fürsten die obersten Reichswürden vertheilt, indem er den einen zum Erzmarschall, den zweiten zum Erzkämmerer, den dritten zum Erztruchsess und den vierten zum Erzschenk ernennt. Zu den vieren kommt später noch der Erzbischof. Ganz ausdrücklich hebt der Kaiser, wie wir hören werden, hervor, dass fünf Personen vor ihm stehen, wenn daher im Verlaufe der Scene noch von einem Erzkanzler und einem Geistlichen als mithandelnden Personen die Rede ist, so müssen unter diesen der eine oder der andere von den fünfen verstanden sein. Ich werde nachweisen, dass dies in der That der Fall und durch die Oeconomie des Stückes geboten ist. Der Kaiser, ein vorherbegonnenes Gespräch mit den vier Fürsten fortsetzend, spricht in Alexandrinern, (vergl. S. 278 Anm.) in jenem feierlichen, aber menuethaft steif einherstolzirenden Versmaasse, dessen

die Dichter des späteren Mittelalters sich vorzugsweise, ja ausschliesslich in der Tragödie bedienten, und das noch jetzt in der französischen Poesie als heroisches und dramatisches Versmaass florirt. Es wird nicht zu leugnen sein, dass der Alexandriner sehr geeignet ist der Rede einen feierlichen Anstrich zu geben, zu einer Thronrede des Kaisers an seine getreuesten Vasallen daher trefflich passt. Der Kaiser bestätigt, dass die Schlacht gewonnen, der Feind in die Flucht geschlagen sei. Im Zelte des Gegenkaisers, unter dem Schutze seiner Leibgarde, erwartet der siegreiche Kaiser die Abgesandten der Völker, die kommen werden ihm zu huldigen und denen von allen Seiten her frohe Botschafter vorauseilen, welche von der Beruhigung des Reiches und der wieder befestigten Treue seiner Unterthanen Meldung bringen. Der Kaiser verbirgt sich nicht, dass Zauberkünste (Gaukelei) in dem Kampfe, aus dem er endlich siegreich hervorgegangen, eine Rolle gespielt, tröstet sich und seine Getreuen aber, dass, wenn man auf den Grund gehe (schliesslich), denn doch die Wahrheit sei, dass er und die Seinen nur allein (ohne fremde, dämonische Künste, die ja doch nur eitel Lug und Trug seien) für ihr Heil gekämpft haben. In jedem Kriege spielt der Zufall eine scheinbar grosse Rolle, weil jedem Ereignisse (auch dem gemeinsten, unbedeutendsten) von den erregten Gemüthern eine tiefe Bedeutung, eine wunderbare Kraft zugeschrieben wird den Siegesgewissen zum Heile, den am Siege Verzweifelnden zum Verderben. Der Besiegte erntet schliesslich Spott und Hohn, der Sieger aber preist Gott und Millionen stimmen ein in den Lobgesang. Der Kaiser aber fühlt sich angeregt Gott dadurch zu ehren und ihm zu danken, dass er mit frommem Blicke bei sich selbst einkehrt. Der Leichtsinn seiner Jugend, der wenig um die Zukunft besorgt war, soll aufgegeben sein, denn die Jahre (und das was sie über ihn gebracht, — was er hat erleben müssen) haben ihm einen ernsteren Sinn gegeben, er weiss nun die Bedeutung des Augenblickes für seine ganze Zukunft zu würdigen. Und so will der Kaiser denn auch den gegenwärtigen, schwer wiegenden Augenblick nicht versäumen, will sich an ihm mit seinen würdig erfundenen Getreuen zu fernerem Heile für sein Haus, seinen Hof und sein Reich feierlich verbinden. Dies geschieht, indem der Kaiser die obersten Reichswürden an die ihn begleitenden vier Fürsten vertheilt. Als wir mit Mephistopheles und Faust zuerst die

Bekanntschaft des Kaisers und seines Hofstaates machten, waren diese höchsten Reichswürden noch nicht vorhanden, es war wohl die Rede von einem Kanzler, einem Heermeister, einem Schatzmeister, einem Marschalk, aber das waren den Personen verliehene Aemter, nicht erbliche, mit den wichtigsten Rechten ausgestattete Reichswürden, wie sie jetzt vom Kaiser gestiftet und verliehen werden. Zuerst wird der, welchen wir als Obergeneral noch vor kurzem in recht kläglicher Verfassung seinen Feldherrnstab dem Kaiser zur Verfügung stellen sahen, welcher mit dem Kaiser in dessen Zelt sich zurückzog und nun im eroberten Zelte des Gegenkaisers mit ihm wieder aufgetreten ist, zum Erzmarschall ernannt, dabei seine Feldherrnkunst höchlich belobt, ja die heldenhaft kühne Wendung, welche er im wichtigsten entscheidenden Augenblicke der Schlacht zu geben verstanden hat (— es klingt wie schneidende Ironie! —) ganz bebesonders hervorgehoben und ihm das Reichsschwert verliehen. Der neue Erzmarschall dankt dafür mit dem Wunsche, dass, nachdem das von ihm geführte treue Heer bisher dadurch für das innere Gedeihen des Reiches gesorgt hat, dass es an der Grenze des Reiches den Kaiser und seine Herrschaft befestigte (bekräftigte), nun ihm, dem Erzmarschall, für die Folge vergönnt sein möge bei festlichen Gelegenheiten dem Kaiser in der Burg seiner Väter das Mahl zu richten und das verliehene Schwert vorzutragen, ihm mit demselben zur Seite zu stehen und so höchster Majestät allzeit das Geleit zu geben. Man sieht da, wie der zum Erzmarschall avancirte Obergeneral die besseren Stunden sich vorstellt, auf deren Verleihung durch das Glück der Kaiser in der trübsten Stunde ihn vertröstet hat (V. 660). Seine Dankesworte sind indess ganz nach des guten Kaisers Geschmack. — Zum zweiten ernennt der Kaiser einen tapferen Mann, der dabei sich zart gefällig zeigt, zum Erzkämmerer. Er soll der Oberste seines Hausgesindes sein, Händel unter demselben, die dem Kaiser unbequem sein würden, hindern und allen bei Hofe ein Beispiel geben, wie man sich zu betragen habe um des Beifalls des Herrn, des Hofes und Aller gewiss zu sein. Bequem sein, das ist Alles. Der gefällige Mann beweist durch seine zierliche Antwort, dass er seiner hohen Stellung voll gewachsen sei. Worauf es ihm ankommen soll, ist: durch Förderung der erhabenen Gedanken seines allergnädigsten Herrn dessen

Gnade zu verdienen, dem Guten förderlich, dem Schlechten nicht schädlich, deutlich ohne Arg und gelassen ohne Falsch zu sein, und die höchste Genugthuung darin zu suchen, dass der, welcher sein Herr ist, ihn durch und durch kenne. Nachdem der Erzmarschall von dem gesprochen, was ihm als Schwertführer bei hohen Festlichkeiten obliegen werde, so erlaubt sich der Erzkämmerer auch seinen Vorstellungen, wie er in seiner ihm verliehenen Würde bei festlichen Gelegenheiten auftreten möge, Ausdruck zu verleihen: er erbietet sich dem Kaiser, wenn er zur Tafel geht, das goldene Becken mit Wasser zur Waschung der Hände zu bringen, auch während der Waschung die abgestreiften Fingerringe zu halten. Möge, sagt er, ein gnädiger Blick des Herrn, während derselbe seine Hand im Wasser erfrischt, dem getreuen Diener das Herz erfrischen. Der Kaiser ertheilt seine Zustimmung zu der erbetenen Amtsfunction bei Festlichkeiten, obgleich er meint, er sei zu ernst gestimmt um jetzt an solche zu denken. Demnach creirt er zum dritten einen Erztruchsess, welchem die Aufsicht über Jagd, Geflügel und Viehstand (Vorwerk) obliegen und der dafür sorgen soll, dass der Kaiser jederzeit die von ihm aus dem, was die Jahreszeit bringt, gewählten Speisen in sorgfältigster Zubereitung vorgesetzt erhalte. Der Erwählte verspricht selbst nie eher einen Bissen anzurühren, als bis der Wunsch des Kaisers erfüllt und die trefflichste Speise vor ihm auf die Tafel gestellt sei. Er und die Dienerschaft der Küche werden sich beeifern von angenehmen Speisen herbeizuziehen, was in weiter Ferne zu suchen ist, und dafür zu sorgen, dass die Jahreszeiten ihre Gaben darzubringen sich so viel als möglich beeilen; aber der Erztruchsess will auch eingedenk bleiben, dass sein hoher Herr vor Allem einfache und kräftige Nahrung verlange. — Der Kaiser merkt, dass bei allen von ihm creirten Erzämtern es auf Festlichkeiten hinauslaufe und fügt sich nachgebend, ja entgegenkommend in das Unvermeidliche, indem er zum vierten einen jungen Helden zum Erzschenk ernennt, welcher auf die Versorgung des Kellers mit trefflichem Weine bedacht sein, sich selbst aber der Mässigkeit befleissigen solle, damit die Heiterkeit, welche der Wein dem Gemüthe verleiht, nie in Völlerei untergehe. Vergnügt tritt der junge Erzschenk sein Amt an mit dem Versprechen: dass kaiserliches Vertrauen, welches ihn ehrt,

rasch den Jüngling zum Manne reifen werde. Bei dem vielbesprochenen grossen Feste, zu welchem alle Erzämter sich rüsten, will er die kaiserliche Tafel mit goldenen und silbernen Pokalen und Bechern schmücken, ein krystallklares venetianisches Glasgefäss soll aber für den Kaiser reservirt bleiben. Es soll die Eigenschaft haben den Wohlgeschmack des Weines zu erhöhen und vor Berauschung zu schützen, aber die weise Mässigkeit des höchsten Herrn wird ohnehin den besten Schutz verleihen. — Es fehlt noch, dass der Kaiser die Stiftung und Verleihung der Reichsämter, wie er sie mündlich ausgesprochen, unter Brief und Siegel mit seiner Signatur ausstellen und am rechten Orte niederlegen lasse. Das ist das Amt des Kanzlers, und niemand ist befähigter und geschickter dazu, als der eben beim Kaiser eintretende Erzbischof, welcher als Geistlicher auf Sprache und Schrift (die edle Kunst) sich versteht. Indem der Kaiser den Erzbischof neben den vier Fürsten, denen soeben die anderen Erzämter verliehen worden, als fünften hinstellt, welcher dem ganzen majestätischen Bau als Schlussstein des Gewölbes dienen und die Sorge des Kaisers für Haus und Hof auf das Ganze des Reiches ausdehnen soll — ernennt er ihn zum Erzkanzler. Der Erzbischof bedankt sich, indem er sogleich mit priesterlicher Bescheidenheit im Namen aller das Wort ergreift. Der Kaiser hat alle die gewichtigen Rechte bezeichnet, die er den mit den Erzämtern ausgestatteten Fürsten verleiht: reichen Landbesitz vor allen anderen Fürsten des Reiches auf Kosten derer, die sich als untreu an ihrem Lehnsherrn erwiesen haben, mit der unbeschränkten Berechtigung denselben zu mehren und in demselben alle Gerechtsame eines Landesherrn auszuüben, Richter höchster Instanz in allen Rechtsstreitigkeiten zu sein, Steuern und Zölle zu erheben und Regalien (Bergbau, Salzgewinn, Münzrecht) zu besitzen, überhaupt die nächsten zu sein neben des Kaisers Majestät. Der Kaiser denkt aber in dem feierlichen Momente der Stunde auch noch an sein dereinstiges Ableben — die Kette seiner Ahnen überschauend wird sein geistiges Auge von den Plänen und Entwürfen rüstigen Strebens ab und auf das jedem Menschen drohende Ende hingelenkt. Er überträgt den fünf mit Erzämtern bekleideten Fürsten, um ihnen noch erhöhtere Würden zu geben, die Wahl seines Nachfolgers — er ernennt sie zu Kur-

fürsten — um für die Zukunft Streitigkeiten wie die waren, unter denen er (im Kampfe mit dem Gegenkaiser) zu leiden hatte, vorzubeugen. Wen die Kurfürsten erwählen, krönen und auf den heiligen Altar erheben, der soll Kaiser sein künftig in Frieden, ohne Streit und Widerspruch. Und in Bezug auf dieses wichtigste Privilegium, welches den fünf Fürsten verliehen wird, dankt der Erzbischof nochmals, aber nunmehr in seiner Eigenschaft als Erzkanzler, unter Verleugnung seiner sonst so unbeugsamen Priesterwürde, denn er spricht nichts weniger aus, als dass sie, die fünf Ersten auf der Erde, wie sehr des Kaisers Bestimmungen sie mit Stolz erfüllten, doch mit der Geberde der Demuth vor ihm sich neigten und gelobten, dass sie, so lange sie lebten, der Körper sein würden, den sein, des Kaisers, Wille bewege. Also der unbedingte Gehorsam — wie ein Leichnam, den der Wille eines Anderen beherrscht — wird dem weltlichen Herrn gelobt. Mehr kann auch ein Kaiser nicht verlangen; — indess wir werden bald sehen, wie es gemeint ist. Der Kaiser ertheilt nochmals dem Erzkanzler den ausdrücklichen Auftrag dafür zu sorgen, dass die grosse That des Kaisers, welche in seinen Worten enthalten, durch Schrift und Signatur bestätigt werde, fügt aber dabei noch die Bedingung hinzu, unter welcher die Kurfürsten im übrigens freien Besitze der ihnen verliehenen und ferner noch von ihnen zu erwerbenden Herrschaften verbleiben sollen: dass dieser Besitz untheilbar sein und stets auf den ältesten Sohn des Erblassers übergehen solle. — Nicht wohl weil diese Bestimmung historisch ist, hat der Dichter sie in sein Werk aufgenommen, sondern weil sie bezeichnend ist für den Charakter des Römischen Kaisers deutscher Nation, wie ihn Goethe aus früher entwickelten Gründen (s. S. 152 u. f.) prototypisch hingestellt: was kann und muss schliesslich aus einem Kaiser werden, wenn die Wahl desselben in die Hände von Kurfürsten gelegt ist, welche völlig freie Landesherren sind unter der einzigen Bedingung, dass ihr Besitz und damit ihre Macht wohl einer unabsehbaren Mehrung, aber niemals einer Theilung und Schwächung ausgesetzt sei. Das ist freilich eine lästige Bedingung, aber nicht für die Kurfürsten, sondern allein für den Kaiser. — Nun er wird noch, ehe wir Abschied von ihm nehmen, zur Erkenntniss kommen. Der Erzkanzler übernimmt nur allzugern den ihm zu Theil gewordenen Auftrag — und die fünf Fürsten werden in

Gnaden verabschiedet um sie ihrem stillen Nachdenken über den grossen Tag, den sie soeben erlebt, zu überlassen.

In Parenthese steht nun: die weltlichen Fürsten entfernen sich. Also der geistliche Fürst bleibt zurück, aber nicht in seiner weltlichen, sondern lediglich in seiner geistlichen Eigenschaft. Als solcher spricht er, der Geistliche, pathetisch: Der Kanzler ging, der Bischof bleibt. Es ist also um Missverständniss zu vermeiden daran fest zu halten, dass die in diesem Auftritte vorkommenden drei: der Erzbischof, der Erzkanzler und der Geistliche ein und dieselbe Person sind. Es folgt ein Gespräch unter vier Augen zwischen dem Erzbischof und dem Kaiser, welches ein grelles Licht auf alles eben Vorausgegangene und dessen Vorgeschichte wirft und alles in jeden Zweifel ausschliessender Weise bestätigt, was wir in dieser Beziehung bereits bemerkt haben.

Aus dem Körper, welchen der Wille des Kaisers mit Leichtigkeit bewegen soll, wird unter vier Augen ein ernster Warner, dessen väterliches Herz um den Kaiser, dem also die Rolle des ungerathenen Sohnes zufällt, in Sorge bangt. Der salbadernde Erzbischof hält dem verlorenen Sohne das Register seiner Sünden vor um sich — Ablass zahlen zu lassen. Er drückt sich dabei recht verständlich aus. Sein Kummer ist, dass er die Bemerkung gemacht hat, der Kaiser stehe mit dem Satan im Bunde. Wenn er scheinbar gesichert auf dem Throne sei, so wäre dies doch Gott sei's geklagt: dem Papste zum Hohne. Wenn es der Papst erfährt, so wird er mit dem Kaiser in's Gericht gehen. Im Grunde wird, wie man sieht, Gott angeklagt, dass er zulässt, was dem Vater Papst nicht gefällt. Dem Kaiser wird darum auch gar nicht im Namen Gottes gedroht, sondern im Namen des Papstes: der Papst, sagt der Pfaffe, wird dein Reich mit seinem Strahle vernichten. Warum? man sollte doch meinen desshalb, weil der Kaiser jetzt mit dem Satan im Bunde ist; aber das Schlimmste ist, dass dieses Bündniss eine alte Geschichte ist. Der Erzbischof berichtet nun mit dürren Worten: dass der Kaiser einst an seinem Krönungstage in Rom einen Zauberer, — den Nekromanten von Norcia (s. S. 322) — befreit habe, missbrauchend das ihm vom Papste verliehene Begnadigungsrecht ihn begnadigt habe. Für diese alte vor Jahren geschehene Schandthat soll der Kaiser nun jetzt, wo er endlich zum

festen Sitze auf seinem Throne gelangt ist, Busse thun, und zwar dadurch, dass er von dem, was er mit Hilfe Satans (nämlich durch den Beistand der Abgesandten des berüchtigten Nekromanten) gewonnen hat (vom frevlen Glück), einen kleinen Theil (ein Scherflein) zurückgiebt an den Papst (— an die Kirche — an das Heiligthum), nämlich: den breiten Hügelraum, auf welchem das Zelt des Kaisers vor der Schlacht gestanden, also das, was der Dichter vorher als Auf dem Vorgebirge (S. 317) bezeichnet hat und wo die vorhergehende Scene während der Schlacht gespielt hat. Der Platz ist, wie der Erzbischof ausdrücklich sagt, darum gewählt, weil auf ihm böse Geister zum Schutze des Kaisers sich verbunden haben und der Kaiser dem Teufel (dem Lügenfürsten) Gehör geschenkt habe. Man sieht, dass es sich um Bestrafung des Kaisers handelt, sowohl für die Beleidigung, die er dem Klerus einst am Tage seiner Krönung in Rom angethan, als auch für den neuerdings begangenen Frevel, sowie dass dem Bischofe der Zusammenhang beider Ereignisse gar wohl bekannt ist. Aber zu dem Scherflein (dem breiten Hügelstreif) verlangt der Erzbischof noch eine recht erkleckliche Zugabe: Berg und Wald, soweit sie sich erstrecken, nebst sich anlehnenden Hügeln mit Weideland, fischreichen klaren Seen, zahllosen Bächen, soweit solche sich nach allen Seiten hin ausbreiten, sammt dem ganzen weiten Thale mit Wiesen, Gauen und Gründen, es kommt da wohl ein schönes und reiches Fürstenthum zusammen, das künftighin Eigenthum der Kirche sein soll zum Zeichen der Reue; und dafür soll der Kaiser vom Papste begnadigt werden. Der arme gute Kaiser giebt zerknirscht durch die Erkenntniss seines argen Fehles Alles zu, ja überlässt es dem geistlichen Herrn ganz nach Belieben die Grenzen des abgedrungenen Besitzes festzusetzen. Solche bussfertige Bereitwilligkeit belohnt der Erzbischof sogleich durch die glänzende Aussicht auf einen prachtvollen Dom, der sich auf dem von der Anwesenheit des Satans entweihten, aber nunmehr der heiligen Kirche wieder eroberten Raume erheben soll, selbstverständlich auf Kosten des Kaisers, der dafür neben anderen Büssern eingeladen wird die Einweihung mit seiner Gegenwart zu zieren. Welchen höheren Schmuck kann es auch für die Kirche geben, als einen Kaiser, der Busse thut in Sack und Asche um entsündigt zu werden! Der Kaiser lässt auch diese Demüthigung sich

gefallen. Und hierauf verspricht der Erzbischof, dass er nunmehr in seiner Eigenschaft als Kanzler sofort ein förmliches Document aufsetzen wolle, durch welches die Kirche in den versprochenen Besitz eingesetzt werde — und empfiehlt sich. Aber er kehrt zurück — beim Ausgange kehrt er um. Der Besitz ist gewonnen, der Palast des neuen Besitzers auch; aber — zu rechter Zeit denkt der vorsichtige Seelenhirt noch daran: das alles bedarf auch würdiger Unterhaltung, einer kostspieligen Verwaltung. So verlangt er denn in seiner Bescheidenheit auch noch die gesammten Landgefälle: Zehnten, Zinsen, Beth (Abgaben) und zwar für ewig. Und zum Beweise, dass wir ihn recht verstanden und um etwaige Unklarheiten im Bewusstsein des Kaisers aufzuhellen, geht der geistliche Herr in die Details ein, indem er zum Baue Gold und Holz, Kalk, Schiefer, die von fern her herbei zu schaffen sind, verlangt. Aber der fromme Mann hat auch bei so schweren Forderungen ein Wort des Trostes, eine freundliche Aussicht für den gebeugten Landesvater. Die Pfaffen sollen das Volk belehren, dass es die Fuhren umsonst zu thun habe und dafür den Segen der Kirche erhalten werde. Damit geht der Erzbischof endlich ab, begleitet von einem schweren Seufzer des über seine grosse und schwere Sünde zerknirschten Kaisers. Doch nein, er kehrt nocheinmal zurück und schmeichelt dem weltlichen Herrn mit einer tiefsten Verbeugung, indem er noch eine Kleinigkeit, die ihm soeben noch eingefallen, begehrt. Wir erfahren aus dem Munde des Erzbischofs, was inzwischen vorgefallen, nämlich in der Zeit zwischen der vorletzten und der letzten Scene, also nach dem Siege, aber bevor der Kaiser das Zelt des Gegenkaisers betreten hat. Der Kaiser hat dem sehr verrufenen Manne — Faust — den Strand verliehen. Also Faust hat seinen Wunsch, dass ihm erlaubt sein möge, dem Meere Land abzugewinnen um es als freies Eigenthum zu besitzen, bittend vorgetragen und hat Erhörung gefunden*).

---

*) Jeder schlechtere Poët als Goethe hätte die Scene zwischen Faust und dem Kaiser, in welcher jenem der Strand verliehen wird, sich nicht entgehen lassen, sie eignet sich vortrefflich zu dramatischer Ausstattung mit allerlei Handlung im vulgären Sinne. Das ist auch Goethe nicht entgangen, wie ein überlieferter Zettel beweist, auf welchem der Dichter einige in eine solche Scene passende Verse niedergeschrieben hat. Aber über solche Gesichtspunkte erhebt sich der grosse Dichter, dem nur an den Theilen der Tragödie gelegen ist, welche nothwendig sind zur Darstellung des Ganzen in

Der Erzbischof erklärt jetzt, dass Faust mit dem Banne belegt werde, wenn nicht vom Kaiser auch dort (auf dem Lande, welches möglicher Weise dem Meere abgewonnen werden möchte und könnte) Zehnten, Zins, Gaben und Gefälle der hohen Kirchenstelle (dem zu errichtenden Dome) zum Zeichen seiner Reue abgetreten würden. Zwischen den Zeilen aber steht, dass, wenn der Kaiser gewährt, Faust — der verrufene Mann — mit dem Banne verschont bleiben soll (also die Kirche will ein Auge zudrücken für gute Bezahlung), und dass der Kaiser in Widerspruch mit seinem Faust gegebenen Versprechen gesetzt werden soll. Das grimmt den Kaiser so, dass er die verdriessliche Bemerkung laut werden lässt, dass das Land, dessen Besteuerung und Belastung der Pfaffe verlangt, ja noch gar nicht vorhanden sei, dass es noch im Meere liege. Aber der Bischof verlangt ja nur ein Recht, dessen Verwerthung er in Geduld abzuwarten verheisst, und sagt, dass er sich für jetzt mit dem Worte des Kaisers begnügen, — die verlangte Verleihung also noch nicht urkundlich zu Papier bringen wolle. Er findet's aber auch nicht einmal der Mühe werth des Kaisers Wort abzuwarten — er setzt es voraus als selbstverständlich — und darin gipfelt die pfäffische Frechheit. — Er geht diesmal wirklich. Der Dichter hält's auch nicht der Mühe werth dies ausdrücklich zu sagen, aber lässt den Kaiser allein sein und seufzend seine Erkenntniss aussprechen, was es mit dem „Körper, den sein Wille leicht bewegen soll" nach dem Gelöbnisse, das der Erzkanzler in seinem und seiner vier auch mit Erzämtern bedachten Collegen Namen ausgesprochen hat, in Wahrheit für eine Bewandtniss habe:

So könnt ich wohl zunächst das ganze Reich verschreiben!

Ein schöner Anfang des neu befestigten Kaiserregiments! Eine trübselige Perspective, mit welcher wir von dem schwachen, der unfehlbaren Auflösung seiner Macht und Herrlichkeit melancholisch entgegensehenden Römischen Kaiser deutscher Nation für immer Abschied nehmen.

---

seiner geistigen Bedeutung, und der überall mit einer blossen Andeutung sich begnügt, wo es möglich ist, mit solcher auszukommen, um nicht das Ganze mit Theilen zu überwuchern, die mehr verstecken als offenbaren.

FÜNFTER ACT.

46. Scene.

Offene Gegend.

(Vers 1—64.)

Die kurze erste Scene in offener Gegend ist eine idyllische Episode von tiefster Bedeutsamkeit für die ihrem Abschluss entgegen eilende Entwickelung Faust's. Von der Gegend erhalten wir durch gelegentliche Erwähnungen ein klares Bild: Unter dunkeln Linden eine Hütte auf der Düne (einem angeschwemmten Sandhügel), davor ein einfaches Gärtchen, weiterhin Wiesen, Anger, Dorf und Wald, also eine ganze Landschaft, von der wir erfahren, dass sie dem Meere abgewonnen sei, welches früher bis zur Düne heranreichte. Im Hintergrunde der Scene das Meer, auf welchem mit geblähten Segeln Schiffe den Hafen suchend dahinziehen. Das Alles und noch mehr erfahren wir aus einem Gespräche, welches ein Wanderer mit zwei alten Leuten, die der Dichter Philemon und Baucis nennt, führt. Das sind zwei Namen, die nur kurz die beiden Personen charakterisiren sollen, denen sie beigelegt werden. Ein altes Ehepaar, das in beschränkten Verhältnissen glücklich und zufrieden, still und rechtschaffen dahinlebt, fromm ist und gern Werke der Menschenliebe übt, wird von Alters her (früher von Ovid, jetzt von Goethe) Philemon und Baucis genannt. Dahinter ist weiter nichts zu suchen, am wenigsten eine Wiederaufnahme der Erscheinungen aus der Welt des Alterthums, wie im zweiten und dritten Acte, oder allegorische Figuren. Es sind aus der unmittelbaren Wirklichkeit genommene Personen, welche eine höchst einfache Geschichte zu dem Wanderer in Beziehung setzt, der eine ganz indifferente, nicht einmal eines Namens vom Dichter gewürdigte Persönlichkeit ist. Aber vielleicht kann man die

Bezeichnung „der Wanderer" als eine ganz ähnliche Namengebung betrachten, wie die Bezeichnung Philemon und Baucis; giebt's doch einen Standpunkt, von dem aus man jeden Menschen als Wanderer betrachten und bezeichnen kann. Nun: Vor vielen Jahren, als Jüngling, hat der Wanderer Schiffbruch erlitten. Auf einem Kahne oder einer Schiffstrümmer rettete er sich rudernd oder schwimmend mit seiner Habe zum Strande hin, ein auflodernudes Feuer, das Geläut eines Glöckchens zeigten ihm den Weg zur Rettung, und ein schon alter, aber noch kräftiger Mann stand ihm bei sich selbst und seinen Schatz vor Sturm und Wogen zu bergen. Eine Hütte nahm ihn gastlich auf, und die Gattin seines Retters erquickte und pflegte den halbtodten Schiffbrüchigen. Jetzt kommt der zum Manne gereifte Wanderer noch einmal zu dem Orte, wo er Lebensrettung durch fromme werkthätige Menschen gefunden: durch Philemon und Baucis. Aus der Erwähnung des bei Sturm und Meeresungestüm aufflammenden Lichtes und des hellschallenden Glöckchens erkennen wir, dass die frommen, gastfreundlichen und des Glückes der Wohlthätigkeit sich erfreuenden alten Leute darauf eingerichtet waren Schiffbrüchigen, welche das tobende Meer brachte, Beistand in höchster Noth zu leisten. Das Bild von den alten Leuten und ihrem Heim wird noch vervollständigt. Die Glocke auf der Düne hat eine kirchlich-religiöse Bedeutung; sie gehört zu der Kapelle, von der die Rede ist, neben der Hütte, in welcher die alten Leute wohnen, und später wird von einer braunen Baute und einem morschen Kirchlein gesprochen. Die Strandglocke ruft Morgens, Mittags und Abends zur Andacht, erklingt aber bei Sturm und Wetter warnend, Hilfe verheissend und um Hilfe rufend. Die Hütte der Armuth ist zugleich Gotteshaus, in welchem man läutet, knieet, betet und dem alten Gotte vertraut. Das Alles deutet auf schlichte, einfältige Frömmigkeit. — Der Wanderer findet seine Retter als sehr alte, kraftlos gewordene, aber ihrem Charakter treu gebliebene Greise wieder. Die Frau ist noch geschäftig, aber jetzt zunächst nur für das Wohlsein ihres ruhebedürftigen, wenn gleich im wachen Zustande noch immer rührigen Gatten. Aber sie haben sich freilich unter der Last der Jahre so verändert, dass der Wanderer sie kaum noch wieder zu erkennen vermag. Diesem steht noch eine grössere Ueber-

raschung bevor. Ihn verlangt von der Stelle aus, wo er zu neuem Leben erweckt worden ist, auch das grenzenlose Meer zu schauen, um zu knieen und zu beten — man sieht: er passt zu seinen alten Wirthen, die er als fromme Leute schätzen gelernt hat. Und den Greis Philemon, welcher immer noch lebensfrisch auftritt, ergötzt das ungläubige Staunen seines wieder erschienenen Gastes über all die Veränderungen, die seinen Augen sich darstellen: „ja — meint er — wäre ich damals, als die Rettung desselben geschah, schon älter, so alt wie jetzt gewesen, so hätte ich nicht helfen können, aber jetzt, in demselben Verhältnisse, wie meine Kräfte nachgelassen haben, ist auch das Meer, das grenzenlose, zurückgedrängt, seinem Ungestüme ist denn doch eine Grenze gezogen worden, die es nicht mehr zu überschreiten vermag, und wo früher die wilden Wogen sich drängten, ist ein paradiesischer Garten entstanden, welcher geschaffen wurde durch kühne Knechte, die unter der Leitung kluger Herren aus der Wüste des Meeres ein fruchtbares, bewohnbares Land gemacht haben, indem sie durch Gräben und Dämme das Meer zu bändigen und mehr und mehr zurückzudrängen verstanden“.

---

47. Scene.

Im Gärtchen.

(Vers 65—100.)

Am Tische zu Drei.

Der Fremdling ist stumm vor Erstaunen, er setzt sich nieder an dem Tische, auf welchem Mutter Baucis im Gärtchen vor dem Hause das Mahl aufgetragen hat, aber er vermag keinen Bissen zum Munde zu führen. Während ihr Mann alles, was geschehen, auf natürliche Weise zu erklären vermag, versteht die Frau das Wunder sich nicht anders zu deuten, als dass es dabei nicht mit rechten Dingen zugegangen sei. — Der verständige Alte lehnt solche Erklärung ab, hat doch der Kaiser dem fremden Manne das neue Land förmlich verliehen, und diese Verleihung durch seinen Herold verkündigen lassen

— das Thun des Kaisers kann doch nicht ein sündiges sein. Aus kleinem Anfange hat sich rasch alles entwickelt, was nun so gross und herrlich vor Augen steht, und wo erst nur Zelte und Hütten standen auf dem der See abgewonnenen Grunde, erhebt sich jetzt ein stolzer Palast des dem Lande vom Kaiser gegebenen Herrn. Baucis kann nicht leugnen, dass emsig gearbeitet worden, aber es geschahen auch gar unheimliche Dinge: über Nacht flackerten Flämmchen, Menschenopfer wurden gebracht, Feuergluten ergossen sich in's Meer, — alles seltsame Begebenheiten, wie sie in der Phantasie eines abergläubischen alten Weibes sich gestalten. Das Entsetzlichste und Verruchteste ist aber in den Augen der guten Frau, dass der fremde Herr, der ihr Nachbar geworden sei, sie aus ihrem kleinen Besitzthume herauszudrängen suche, dass er verlange, weil er hochmüthig sich überhebe (sich brüste), sollten sie, seine Nachbarn, sich gefallen lassen ihm unterthänig zu sein. Für die Verleihung des Kaisers (die Belehnung Faust's mit dem Meeresstrande) scheint Frau Baucis wenig Verständniss zu haben, oder vielmehr sie hält — und dies wohl nicht mit Unrecht — sich und ihr Besitzthum (welches ja älter als das neue Land ist) nicht in die Verleihung eingeschlossen. Den gereizten Auslassungen seiner Gattin gegenüber bemerkt Philemon zur Verständigung, dass der Nachbar ihnen ein schönes Besitzthum im neuen Lande angeboten habe, vor dem Baucis aber warnt, weil Wasserboden unzuverlässiges Land sei. Den Besorgnissen seines Weibes hat Philemon schliesslich nur noch sein unerschütterliches Gottvertrauen gegenüberzustellen, die altväterische, aber rührend kindliche Resignation des Menschen, der an der Grenze seines Verstandes angekommen ist.

---

48. Scene.

Palast.

(Vers 101—229.)

Weiter Ziergarten, grosser geradgeführter Kanal. Faust, im höchsten Alter, wandelnd, nachdenkend.

Wir sehen den Palast und den Garten, von dem Philemon vorhin gesprochen hat. Im Garten wandelt Faust, der in

der Zeit, welche zwischen dem vierten und fünften Acte anzunehmen, zum Greise geworden ist. Er ist der Besitzer des dem Meere abgewonnenen Landstriches und der auf demselben ausgeführten Gebäude und Anlagen. Aber noch eine uns schon bekannte Figur tritt uns entgegen: der Thürmer Lynceus, der — selbstverständlich vom Wartthurme des Palastes aus — durch's Sprachrohr seine Stimme vernehmen lässt. Wir kennen ihn aus der Scene (s. S. 278 u. f.), in welcher Faust die durch Mephistopheles-Phorkyas ihm zugeführte Helena in seiner mittelalterlichen Burg mit ritterlicher Galanterie begrüsste, indem er ihr gefesselt den Thurmwächter Lynceus überlieferte auf Gnade und Ungnade, weil er versäumt hatte seiner Pflicht gemäss die nahende Königin anzumelden, damit würdigster Empfang ihr bereitet werde. Mit dem Argonauten Lynceus, dessen in der Klassischen Walpurgisnacht (s. S. 224) gedacht worden, hat der Thurmwächter nichts gemein, als die Scharfsichtigkeit und den Namen. Aus dem mittelalterlichen Thurmwächter ist inzwischen ein moderner Thürmer geworden, der in der neuen Welt schon trefflich sich zurecht findet. Man sieht, dass unser Lynceus auf demselben Wege zu seinem Namen gekommen, wie Philemon und Baucis zu den ihren. Lynceus verkündigt seinem im Garten promenirenden und nachdenklichen Herrn, was er sieht: bei Sonnenuntergang kehren die letzten Schiffe im Hafen ein, auf dem Kanale naht ein grosser Kahn, der Bootsmann ist stolz darauf solch einem Herrn, wie Faust ist, dienen zu dürfen, dessen Glück auf dem Höhenpunkte, den es für Menschen erreichen kann, angelangt ist — nach der Meinung des Thürmers. Bei Sonnenuntergang wird aber auf der Düne (wo Philemon und Baucis und ihr Gast, der Wanderer, knieen und beten) die Abendglocke geläutet. Als Faust den wohlbekannten Ton hört, fährt er ärgerlich empor aus seinem Nachdenken. Das Läuten ist ihm ein Stich in's Herz. — Einst haben Faust die Osterglocken über eine That der Verzweiflung hinweggehoben, indem sie ihn an Jugend, Frömmigkeit und Hoffnung erinnerten, ihn trösteten und mit dem irdischen Dasein versöhnten, welchem er den Rücken zu kehren schon entschlossen war. Für solche Eindrücke ist, wie es scheint, der Greis nicht mehr empfänglich. Keine Thräne entquillt mehr bei dem frommen Glockentone seinem Auge, sondern ein ärgerlicher Fluch ringt sich aus

seiner Brust, weil — jener Ton sein Gewissen erweckt, ihn anfällt wie ein Schuss aus dem Hinterhalte, der ihn um sein gepriesenes Glück bringen soll. Sein Hochbesitz (Herrschaft, Eigenthum durch eigenste That errungen, s. S. 309) ist nicht rein — daran mahnt ihn die Strandglocke. Das ist zweideutig. Der Besitz ist nicht rein, weil er nicht unbeschränkt ist: während vor Augen das unendliche Meer sich ausbreitet, welches ein noch zu eroberndes, aber doch verheissenes Reich überdeckt, das zu ergreifen Faust ein zuerkanntes Recht hat, steht im Hintergrunde das Besitzthum der armen Leute, auf welches Faust kein Recht hat. Das ist verdriesslich. Von dort hat man die Aussicht und Uebersicht der dem Meere abgejagten Eroberungen, aber die Linden, die dort stehen und Schatten spenden, sind fremdes Eigenthum. Davor schaudert mir — sagt Faust. Wenn er das Glöckchen hört, so klingt ihm das wie Neid auf sein Besitzthum, also ihm tönt daraus eine Gesinnung, die ihm nicht gönnt, was er sein eigen nennt, die all sein Eigenthum zu nichte machen möchte als eitel Lug und Trug. Faust wird daran erinnert, dass sein Besitz nicht rein ist: das alte Mütterchen hat doch nicht so ganz unrecht, wenn sie von Faust's Treiben am Meeresstrande sagte: das ganze Wesen ging nicht mit rechten Dingen zu. Es ist Magie, Zauberei, gottlos-verruchte Lügenkunst im Spiele! Der Schatten unter den Linden, wo das morsche Kirchlein steht, ist für Faust fremd, so dass ihm schaudert, er sein Auge verletzt fühlt, der Boden ihm unter den Fussohlen brennt, weil ihm da (unter den Linden) allerlei begegnet, was ihm die Nichtigkeit und Verruchtheit seines Thuns und Treibens ins Bewusstsein bringt. Er wünscht sich weit hinweg von diesem Orte, wo ihm solches allen mühsam errungenen Frieden seiner Seele zerstörendes Bewusstsein sich aufdrängt. Aber das Bewusstsein bleibt, wenn auch die veranlassende Ursache entfernt wird — das soll Faust bald erfahren. Schon jetzt zeigt sich, dass Fausten nicht sowohl vor dem graut in tiefster Seele, was ihm vor Augen steht, was er fliehen möchte und doch zu besitzen begehrt, als vielmehr vor dem Gedanken, dass sein Hochbesitz nicht rein sei, dass er ein trügerisches Gemächt der Lügenkunst sei, von der Faust noch immer nicht völlig sich loszumachen vermocht hat. Wie sehr er noch „der Magie ergeben“ sei, zeigt sich so-

gleich. Angekündigt von dem Thürmer erscheint auf dem Kanal ein mit Schätzen reich beladener Kahn. Wenn diese Schätze als Erzeugnisse fremder Weltgegenden bezeichnet werden, so ist damit ohne Zweifel auf den natürlichen Ursprung derselben hingewiesen, so dass wir wohl an Handel oder Beute, aber nicht direct an magische Künste erinnert werden; desto bedenklicher jedoch sind die, welche die Schätze bringen: Mephistopheles und die drei Gewaltigen, welche wir als dessen diabolische Helfer und Gesellen kennen gelernt haben. Mephistopheles giebt sogleich näher an, wie die Schätze gewonnen sind, welche sie heimbringen: durch Seeraub, Piraterie, daneben wohl auch Krieg und Handel, welche eine untrennbare Dreieinigkeit bilden, mit dem Wahlspruche: Wer die Gewalt hat, der hat auch das Recht. Wahrlich Faust hat Recht: solcher Besitz ist nicht rein. Er vermag sich desselben bei der Stimmung, in welche er durch das Tönen des Strandglöckchens versetzt ist, nicht zu freuen. Das verdriesst die Gesellen, die sich ihm dienstbar erwiesen und nun frech, wie sie sind, ihren Lohn, gleichen Antheil am Ganzen verlangen; an dem, was sie schon vorweg genommen haben, wie Mephistopheles ihnen vorwirft, nicht sich wollen genügen lassen. Der Communismus ist, wie man sieht, nicht von heute oder gestern, er liegt den Gewaltthätigen, die doch nicht auf eigene Hand, sondern immer nur im Dienste unter einem Geistigmächtigeren zu wirthschaften vermögen, im Blute, gehört zu ihrem Wesen. Mephistopheles versteht mit dergleichen dienstbaren Geistern umzugehen und sie anzustellen, was er sogleich beweist: der Herr wird sich nicht lumpen lassen, damit fertigt er sie ab. Wenn der Dichter dem Mephistopheles noch die Worte in den Mund legt: die bunten Vögel kommen morgen, so führt er nur ein Bild weiter aus, was er vorher schon gebraucht hat, als er den Philemon (V. 58 u. f.) sagen liess: Von fernher über das Meer ziehen Segel, welche den Hafen suchen, denn die Vögel kennen ihr Nest; und was auch aus Lynceus Worten heraustönte, wenn dieser (V. 105) von den bunten Wimpeln sprach, welche fröhlich auf dem heimkehrenden, die Schiffsladung hereintransportirenden Kahne (den er desshalb auch als bunten Kahn — V. 121 — bezeichnete) wehen. Ein Kahn erst ist da; die ganze Flotte (die zwanzig Schiffe, die durch Seeraub aus den zwei Schiffen geworden sind, mit denen Mephistopheles

und seine drei Gesellen ausgezogen sind) kommt morgen nach, da soll's *lustig* hergehen — das ist die Verheissung, mit der Mephistopheles seine murrenden Knechte zur weiteren Arbeit entlässt. Nachdem diese fort sind, wendet er sich an Faust, indem er dessen düstere, ihm (dem Teufel) unheimliche Stimmung aufzuheitern sucht durch schmeichlerischen Hinweis auf alles, was diesem, seiner *hohen Weisheit* und *seinem Fleisse*, bereits gelungen ist: *das Glück* hat der Weisheit die Krone aufgesetzt — *das Werk gekrönt*, — *Land und Meer sind versöhnt*, das Meer nimmt willig die Schiffe auf, die das *Ufer* (das Land durch den Kanal) ihm zuführt, um sie *rasch* weiter zu befördern — alles wie Faust gewollt, vorausgesagt, der nun *hier* auf seinem Eigen als Eroberer und Gebieter steht. In den Worten, die Mephistopheles an Faust richtet, ist keine Spur von Hindeutung auf Teufelskünste und Magie, sondern alles, was geschehen, ist hingestellt als Werk hoher Weisheit menschlichen Geistes, der aus ureigenster Machtvollkommenheit, durch seinen Verstand zum Herrn der Erde sich macht. Wir könnten daraus ableiten, dass also doch gewiss Alles mit „rechten Dingen" zugegangen sei, da ja Mephistopheles wissen muss, was er selbst dabei gethan hat, — wenn wir nicht wüssten, dass der Teufel ein Lügner ist. Aber mit seinem letzten Worte: *hier* hat Mephistopheles die wundeste Stelle in Fausts Seele getroffen, so dass dieser herausfährt: *Das verfluchte Hier!* In diesem ganz allgemein hingestellten „Hier" liegt viel mehr als blos das armselige Besitzthum Philemons. Zwar beschränkt Faust sogleich selbst dies Hier in diesem engen Sinne. Aber wenn auch dieses *im Rücken verdriesslich* ihn *neckende* Besitzthum in sein Eigenthum übergegangen wäre, so würde immer wieder ein neues „Hier" ihm störend im Rücken stehen. Faust strebt nicht nur nach diesem kleineu Besitze, sondern wie er auch gleich selbst sagt: nach *Weltbesitz*, den allumfassenden. Die Wahrheit, welche zwischen den Zeilen steht, ist: der Mensch möchte Gott sein. Das ist sein Verderben, aber auch sein Heil. Für Faust vorläufig nur noch Verderben. Den allumfassenden Besitz hat nur der Allmächtige, darum verlangt Faust nach des *Allgewaltigen Willenskür*. — Willenskür ist etwas ganz anderes als Willkür. Die Entschliessung des vernünftigen Willens ist die Freiheit des Geistes, während die Willkür die Knechtschaft des Geistes im Dienste der Sinnlichkeit ist. Aber

freilich hält der Mensch in seiner Leidenschaft Willkür für Willenskür, und gelangt dann im Wahne frei zu sein zur Knechtschaft. — Dem Hochmuthe Faust's stellt sich diese Düne (der *Sand*) entgegen mit dem erbärmlichen Kirchlein, der armseligen Hütte, dem ihn verhöhnenden Glöckchen, dem Dufte der Linden, mit all dem, was an Kirche und Gruft, an menschliche Ohnmacht, Hinfälligkeit, Abhängigkeit erinnert. — Faust, der das Meer besiegt hat durch das Naturgesetz, dem es unterthänig ist, kann den Gedanken nicht ertragen, dass er, der Mensch, dem Gesetze, dem Sittengesetze, unterthänig sein solle, er kann es noch immer nicht dahin bringen sich selbst zu bezwingen um frei und glückselig zu sein! —

An dieser Stelle ist Faust über dem gefährlichsten, schwindelerregenden Abgrunde der Strasse angelangt, welche Mephistopheles ihn führt um ihn ins Verderben zu stürzen und selbst über ihn und vor Gott zu triumphiren. Faust ist dicht daran Gott und dessen Welt zu verfluchen, nicht mehr hypothetisch, sondern apodiktisch (vergl. S. 70). *Das verfluchte Hier!* es fehlt nur noch, dass Faust dieses Hier selbstbewusst als jedes Hier ausspreche, nicht darunter nur einen Wahn, einen Irrthum, der ihn momentan quält, verstehe, dass er an der diabolischen Vernichtung jedes Hier Wohlgefallen, Genüge finde, sich gleich Gott oder gar über Gott vorkomme, wenn er dessen Welt zerstört oder doch stört. — dann wäre er auf dem Standpunkte des Teufels angekommen; — dann hätte er seine Wette dem Teufel gegenüber verloren, — dann hätte der Teufel seine Wette Gotte gegenüber gewonnen. —

Mephistopheles benutzt mit einer seiner würdigen Emsigkeit und Behendigkeit die verhängnissvolle Stimmung, in der Faust sich befindet. Er stachelt den Unmuth Faust's geflissentlich bis zur Verzweiflung, indem er ihm die Vernichtung der Menschenseele durch die religiöse Auffassung des Menschenlebens vor Augen hält, welches als ein in sich nichtiger, der Vergessenheit verfallender *Traum* zwischen *dem ersten Bade und dem Begräbnisse* (— von der Reinigung des Leibes bis zur Reinigung der Seele —) liegt. Das Symbol dieser Vernichtung soll das monotone und widerliche *Bim-bam* der Glocke in ihrer religiösen Bedeutung sein. Der Teufel kann auch den Theologen spielen, wenn es just in seinen Kram passt.

Faust weiss, dass er *ungerecht* ist, wenn er die bei-

den Alten in ihrem Besitze stört, aber indem er deren Beharren auf ihrem Rechte für Eigensinn erklärt, sucht er nach einem Grunde seines Unmuthes, und Mephistopheles kommt zu Hilfe, indem er aus dem (subjectiven) Grunde eine Berechtigung macht: „es handelt sich nicht um Ungerechtigkeit, sondern um Expropriation, Entschädigung, Colonisirung“. Und so lässt sich's Faust gefallen: er hat ein schönes Gütchen für die beiden Alten bereits bestimmt (Philemon hat auch schon davon gesprochen — s. V. 90 u. f.); dahin sollen sie übergeführt werden. So verschönert Mephistopheles, was Faust gesagt und was jener nur zu wohl gehört hat: schafft sie zur Seite — das klingt ja fast ganz wie: schafft sie bei Seite. — Mephistopheles pfeift; die drei Gewaltigen erscheinen; das Versprechen des flotten Flottenfestes wird wiederholt; — das ist ihnen just recht, sie gehen gleich mit Mephistopheles ans Werk um — wie dieser ad Spectatores bemerkt: die Geschichte von Naboths Weinberg zu wiederholen (I. Kön. 21.). Aus dieser Andeutung geht klar hervor, dass Mephistopheles sehr wohl weiss, dass ein Verbrechen im Namen Faust's begangen wird, für welches dieser zur Rechenschaft zu ziehen ist, und dass die gewaltsame Ueberführung der beiden Alten ein unglückliches Ende für diese und auch für Faust nehmen soll. Während Mephistopheles und die Drei nach der Düne zu sich entfernen, begiebt Faust sich in seinen Palast.

---

49. Scene.
Tiefe Nacht.
(Vers 230—325.)

Die Scene bleibt wie zuvor, nur dass tiefe Nacht auf sie hereinsinkt, welche aber bald durch Feuerschein, wenigstens vorübergehend, unheimlich erhellt wird. Auf dem Wartthurme steht Lynceus, der Thürmer. Er unterhält sich mit einem Wächterliede, das er absingt, und das sein Behagen an dem erwählten Berufe, an der beschwornen Pflicht, ausdrückt. Aber bald verwandelt sich seine Freude in Schreck und Entsetzen: die Hütte auf der Düne brennt! — die Linden werden angesteckt! — die Kapelle bricht zusammen unter der Last der über sie

stürzenden Trümmer! Vom Jammer, den der Thürmer erhebt über den beängstigenden Anblick, über den Untergang der friedlichen Stätte, die so lange eine Zierde der Gegend war und nun vorüber ist wie die Zeit, die ihr beschieden war, — ist Faust geweckt worden. Er tritt auf den Balkon des Schlosses heraus. Er weiss schon, um was es sich handelt. Er versteht, was der Thürmer meldet, aber alles Wehklagen (— das Wort — der Ton —) kommt zu spät, weil die That schon geschehen ist — die ungeduldige That, welche nun schon den, von dem sie ausgegangen ist, verdriesst. Zwar über die Zerstörung, die er vor Augen sieht, weiss Faust leicht sich zu trösten. An Stelle der Linden, auf welche er als Aussichtsplatz gerechnet hatte, wird sich ein Thurm erbauen lassen, der die gewünschte Umschau über das dem Meere abgewonnene Land gewähren wird, und von diesem Luginsland aus wird er ja zu seiner Beruhigung auch die neue Wohnung sehen, in welcher Philemon und Baucis den Abend ihres Lebens friedlich und dankbar gegen ihren Wohlthäter zubringen sollen. Aber schon kommen Mephistopheles und die Drei herbeigeeilt mit der Unglücksbotschaft, dass Philemon und Baucis gewaltsam hinweggeräumt worden und vor Schreck über die Gewaltthat gestorben sind, auch ihr Gast, der Wanderer, der sich zur Wehr setzen wollte, erschlagen ist. Entsetzt wälzt Faust die Verantwortlichkeit für das Verruchte, was geschehen, von sich ab: das hat er nicht gewollt, er verlangte Tausch, nicht Raub, noch weniger Mord, — und flucht der wilden That, die Mephistopheles und seine Gesellen begangen haben. Diese antworten auf den Fluch, in den sie sich theilen sollen, mit dem Hinweis auf ein altes Wort, das von jeher alle im Munde geführt haben, welche bösen Willens sind: Gewalt geht über Recht, — wer sich der Gewalt nicht beugt, der thut es auf Gefahr all seiner Habe und seines Lebens. Damit toben die wüsten Gesellen fort. Faust bleibt stehen; die Nacht wird wieder ganz finster; das Feuer sinkt zusammen; von der Brandstätte her wird Rauch und Dunst herüber getrieben; Faust schaudert zusammen: was übereilt geboten ward, ist in beklagenswerthester Eile ausgeführt worden — so spricht Faust's Gewissen; düstre Schatten breiten sich über seine Seele: Was schwebet heran? Wir werden's sogleich erfahren.

---

50. Scene.

Mitternacht.

(Vers 326—452.)

Vier graue Weiber treten auf.

Die Scene bleibt noch wie zuvor — wie's scheint, denn der Dichter sagt nicht, dass sie sich ändere —; aber nun ist Mitternacht — die Geisterstunde. Eine unheimliche Gespensterschaar tritt auf — vor der Thür des reichen Mannes. Also wohl vor dem Hause, — aber gleich darauf sehen wir Faust im Palaste. Nimmt man noch hinzu, dass die Gespenster als vier graue Weiber, als schattenhafte Gebilde bezeichnet werden, so drängt die Bemerkung sich auf, dass der Dichter geflissentlich Ort und Gestalten in unbestimmten Umrissen hinstellt, und so der Phantasie freiesten Spielraum über das Wo, Woher, Wohin und Wie der ganzen, gerade durch ihre Unbestimmtheit grauenhaft unheimlich wirkenden Erscheinung lässt. Durch völlige Verdunkelung der Bühne, bei welcher man wohl noch hört, aber kaum noch sieht, lässt sich die Aufführbarkeit der verschwommenen Zeichnung gar wohl ermöglichen. — Wer sie sind, melden die vier grauen Weiber jede von sich selbst: der Mangel, die Schuld, die Sorge und die Noth. Dem Mangel und der Noth ist der Zutritt in das Haus des Reichen verwehrt, denn sie stehen im conträren Widerspruche zu dem Reichthume, und die Schuld verschwindet, wird zunichte vor dem Reichen. Der Reiche kennt die Noth nicht, darum wendet er das Gesicht von ihr ab; und der Mangel verhält sich zum Reichthume wie der Schatten zum Lichte, der nur da ist, wo das Licht nicht hinkommt. Nur die Sorge kann durch das Schlüsselloch ins Haus des Reichen schlüpfen, das thut sie denn auch: die Sorge dringt hinein; Mangel, Schuld und Noth bleiben draussen. Aber sie bleiben die Gelegenheit des Wiederkommens abwartend vereinigt, indem sie für den Augenblick gemeinsam sich zurück ziehen mit einem schauerlichen Spruche, der auf den Bruder hinweist, den sie erwarten, der ihnen das Haus des Reichen öffnen wird, wenn es sich mit Wolken umzogen, wenn die Sterne, die ihm leuchten, verschwunden. — Im tiefen Hintergrunde der Nacht,

die sich lagert um das Haus des Reichen sehen sie den Bruder, der sie einführen wird, schon nahen. — Dieser Bruder, der allem Reichthume der Welt ein Ende macht und den reichen Mann an seine Schwestern ausliefert gleich dem ärmsten Bettler, ist — der Tod. In der Finsterniss hat sich Faust in das Innere des Palastes zurückgezogen, wo wir ihn — nach einer düstern, unheimlichen Pause — wiederfinden; — vielleicht nicht sehen, aber hören — im Selbstgespräche. Faust hat vom Balkon aus gesehen: Vier kamen, Drei gingen, Eine also ist geblieben; er hat auch gehört, aber nicht verstanden, nur zwei schreckliche Reimworte klingen ihm noch schauerlich vor den Ohren: Noth — Tod. Er sagt sich selbst, dass es Gespenster sind, was er gesehn und gehört hat, und merkt aus der unheimlichen Erscheinung, dass er selbst noch in seinem Bewusstsein verdüstert, in abergläubische Vorstellungen befangen, also noch nicht zu jener vollen Freiheit geistigen Wesens hindurchgedrungen ist, nach welcher er ein ganzes langes Menschen-Leben unablässig gestrebt hat. Aber aus diesem Selbstgeständnisse geht ihm ein Licht auf, welches schon mehr als einmal ihm gedämmert hat, freilich nur erst als ein schwacher Schimmer, der ihn erkennen lässt, dass er damals, als er sagte: drum hab' ich mich der Magie ergeben (s. 1. Theil V. 24), einen falschen Weg betreten habe, und dass es für ihn um sich ins Freie durchzukämpfen darauf ankomme diesen falschen Weg zu verlassen. Er spricht:

> Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
> Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
> Stünd' ich, Natur, vor dir ein Mann allein,
> Dann wär's der Mühe werth ein Mensch zu sein!

Das ist die tragische Anagnorisis der Tragödie „Faust“, das Wiederfinden, die Selbsterkenntniss, welche durch die Katastrophe zur Katharsis, zur Seelenreinigung, Läuterung des Helden der Tragödie und damit zugleich der mit ihm leidenden und in ihm zugleich für sich selbst bangenden und fürchtenden Zuschauer (Hörer und Leser) führt.

Was Faust gesagt, ist ein Wunsch, der sich auf eine Ueberzeugung gründet und dessen Erfüllung einzig und allein von dem Menschen abhängt, der ihn hegt. Die Ueberzeugung aber geht vor Faust auf wie eine Offenbarung, die aber nicht plötzlich und von Aussen kommt, sondern die ganz allmählig in seiner Seele erwachsen ist wie eine

Pflanze, die jetzt zur Blüte sich entfaltet um später Frucht zu tragen.

Im Anfange war die That (I. Theil V. 883) — das war das unscheinbare Samenkorn, welches Faust wie zufällig fand bei gelehrter Forschung, als er einem dunkeln Drange folgend Befriedigung suchte im Bibelworte. —

Dieser Erdkreis gewährt noch Raum zu grossen Thaten; — ich fühle Kraft zu kühnem Fleisse (II. Theil. 4. Act. V. 143 u. f.) — das war die Knospe, welche aus jenem Samenkorn hervorgegangen im Werdeprocesse eines langen vielbewegten Menschenlebens und welche jetzt aufbricht zur Blüte.

Faust hat sich bescheiden gelernt: Nichts weiter sein zu wollen, als ein ganzer Mann — das ist es, worauf es schliesslich ankommt. Dann wäre der, Fausten unselig machende, wie ein Fluch auf dem Menschengeschlechte lastende Widerspruch der zwei Seelen in Einer Brust (s. I. Theil V. 759 u. f.) versöhnt. Könnte Faust es dahin bringen, so wäre menschliches Ringen, dieser ganze Jammer von Wahn und Verzweiflung, denn doch nicht vergebens gewesen, wie er so oft geklagt hat, es hätte sich die Mühe ein Mensch zu sein schliesslich gelohnt. Keine Anwandlung von Verzweiflung giebt es mehr für Faust, nachdem das Licht ihm aufgegangen. Bei einem hohen und edlen Geiste, wie der Faust's, bei einem guten Menschen, der in seinem dunklen Drange des rechten Weges sich wohl bewusst ist (s. Prolog im Himmel V. 86 u. f.), ist Erkenntniss zugleich Entschluss, — Wille.*) Wenn solch ein Geist sagt: Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen! — so hat er auch schon der Magie abgesagt, sobald er bei diesem Wunsche zugleich sich bewusst ist, warum er ihn hegt. Wir werden sogleich sehen, dass Faust's Wunsch jetzt nicht mehr blos ein unbestimmtes, nach thörichten Mitteln auslangendes Begehren, sondern mannhafter Entschluss, selbstbewusster Wille ist. Im gegenwärtigen Augenblicke aber erinnert Faust sich

---

*) Wille ist nicht Trieb, wie durch Schopenhauer zur gründlichen Confusion aller unklaren Geister das Wort missverstanden und missbraucht worden: der Baum will keinen Apfel hervorbringen, und der Mensch will kein Kind in die Welt setzen, aber wohl will der Mensch, und er ganz allein vor allen Kreaturen z. B. eine Dampfmaschine bauen u. s. w., schliesslich Weltbeherrscher sein wie Gott.

wehmüthig dessen, was er war, ehe er sich der Magie ergab, ehe er es (die Verwirklichung seiner Wünsche) anstatt im Lichte der Erkenntniss im Düstern suchte, im Wahne, im Nachjagen nach allen Gelüsten, im Durchschmarutzen der kleinen und der grossen Welt, in der Sucht nach Genuss, in welchem er nur darum nicht unterging, weil er nie und nirgends Befriedigung fand, nicht finden konnte, weil er denn doch instinctiv als ein Kind Gottes des rechten Weges sich bewusst blieb in der Qual des Daseins, die sein Leben ausmachte. Daraufhin war jener hypothetisch, aber immerhin frevelhaft ausgesprochene Fluch (I. Th. V. 1233 u. f.) auf sich und die Welt gestellt, der ihn seitdem an Mephistopheles kettete mit einer Wette, bei der es um sein ewiges Dasein sich handelt. Der Dichter unterlässt nicht bei dieser schwer wiegenden Gelegenheit wiederholt in eindringlichster Weise auf Faust's prototypische Bedeutung für den Menschen überhaupt, für die Menschheit als Ganzes hinzuweisen. Der aufgeklärte Philister der Gegenwart stopft sich seine Tabakpfeife oder klopft sich behaglich auf seinen dicken Wanst im stolzen Bewusstsein seinerseits sich nie der Magie ergeben zu haben wie Faust. Er mag auch Recht haben, wenn er sich nie der zwei Seelen in der Menschenbrust bewusst geworden ist, sondern immer nur des einen Triebes, entweder wie Wagner aufsteigend vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen, oder wie jene durch die Studenten in Auerbachs Keller repräsentirten Creaturen, die lediglich in derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen halten, — wenn er ein Bücherwurm oder ein sinnlicher Genussmensch geworden ist. Aber solche Art von Glückseligkeit auf Erden ist zum Heile der Menschheit (nämlich im Interesse ihrer Entwickelungsfähigkeit) nur ausnahmsweise und zeitweilig zu finden. Menschlich ist sie nicht, göttlich auch nicht, also das — was übrig bleibt: bestialisch oder satanisch. Menschlich ist es faustisch sich zu quälen, der zwei Seelen sich bewusst zu werden (freilich mehr oder weniger), und das führt unvermeidlich zur Magie im Sinne Faust's, im Sinne des Dichters unserer Tragödie, im Sinne endlich einer Weltanschauung, die noch Eigenthum der Menschheit ist, wenn auch die sogenannten aufgeklärten Leute nichts mehr von ihr wissen. Das wird uns in dieser Stelle der Dichtung gesagt. Wenn zunächst Faust sich

erinnert, dass es eine Zeit gegeben hat, auch für ihn, sonst, wo er noch nicht im Düstern suchte, so erinnert er sich des Friedens in der noch kindlichen Menschenbrust, und und so sind seine bedeutungschweren Worte unwillkürlich eine Bestätigung eines weissagenden und verheissungschweren Ausspruches: „Werdet wie die Kinder, denn ihrer ist das Reich Gottes,“ — und des anderen von dem „Seligwerden durch das Bad der Wiedergeburt.“ Aus den folgenden Worten in Faust's Selbstgespräche geht aber hervor, dass er allen Aberglauben, das ganze Gebiet der menschlichen Seele, was man wohl als deren Nachtseite bezeichnet hat, als identisch mit der Magie begreift. Und das ist es auch und bleibt es, man mag nun bis zum Gipfelpuncte abergläubischen Wesens sich erheben und an den persönlichen Teufel und seine Macht glauben, oder mit Abstractionen, wie Schuld, Noth, Mangel und Sorge sich herumschlagen, indem man denselben Einfluss auf die Stimmung seiner Seele einräumt. Ob man in verrückten Träumen als Hexe auf einem Besenstiel zum Blocksberge fährt um bestialischen Ausschweifungen sich hinzugeben, oder in die Lotterie setzt und auf die möglichen Gewinne sein Hauswesen vorläufig einrichtet, oder Gaunereien und Schwindeleien nihilistischer oder spiritistischer allermodernster Art sich hingiebt — all das läuft auf dasselbe hinaus: man hat sich der Magie ergeben, man ist des Teufels, man steht in unheimlichster Beängstigung allein in einer Atmosphäre voll verrückten Spukes, und die geängstete Seele verfällt den Schrecken der Finsterniss und strengt sich an in gewaltsamen Zuckungen um aus all dem Wirrsal sich ins Freie durchzukämpfen und wär's auch nur auf Augenblicke. Aber vergebens! — Das erfährt auch Faust: in demselben Momente, in welchem ihm ein Licht aufgeht über seinen Zustand und er bei diesem Lichte die Nichtigkeit des Spukes, der ihn sein ganzes Leben hindurch geängstigt hat, erkennt, verfällt er ohnmächtig wieder eben diesem Spuke. Er sagt um die Nichtigkeit des abergläubischen Wesens zu kennzeichnen: Die Pforte knarrt und Niemand kommt herein! und just im selben Momente fühlt er sich tief erschüttert und schreit in haarsträubender Angst: Ist Jemand hier? — und eine Stimme antwortet: Ja. — Es ist die Sorge, die personificirt ihm gegenübersteht. Aber noch weiss Faust nicht, wen er vor sich hat. Wir erfahren nicht, ob er das Gespenst sieht, ob er dessen Worte mit dem

Ohre hört, oder nur mit dem Herzen, dem rechten Orte für die — Sorge *) um sich einzunisten. Es gäbe ein Mittel für Faust das Gespenst los zu werden: ein Fluch, eine Verwünschung des Gespenstes oder der Verhältnisse, in denen er sich befindet in Folge der auf ihm lastenden Schuld am Untergange dreier unschuldiger Menschen, eine Verwünschung seiner selbst, der Welt, Gottes, oder endlich irgend welche Beschwörungsformel — das sind die Zauberworte, deren die Magie sich bedient — der abergläubische Mensch in seiner Seelenangst. Sonst hat Faust in solcher Weise sich wiederholt geholfen, der ganze Ton seines Verkehrs mit Mephistopheles bezeugt es, er fühlt sich auch jetzt unmittelbar dazu getrieben, er ergrimmt, aber in Folge der Erkenntniss, die ihm, wie wir gesehen haben, aufgegangen, unterdrückt er seinen Grimm, besänftigt, bezwingt er sich selbst und redet sich zu: Nimm dich in Acht und sprich kein Zauberwort! Nun charakterisirt das Gespenst sich selbst als das, was es ist, als die Sorge: auch wenn kein Ohr sie vernehme, würde doch ein Dröhnen des Menschenherzens laut werden, wenn sie da als am rechten Orte Platz genommen hätte. In tausend verschiedenen Gestalten, allüberall begegnet ihr der Mensch, obgleich er nie sie sucht, und bald ihr schmeichelt, bald ihr flucht, bald durch List, bald durch Gewalt sie los zu werden sich quält. Schliesslich giebt sich das Gespenst mit der boshaft ironischen Frage: Hast du die Sorge nie gekannt? als alte Bekannte zu erkennen. Die Frage richtet Faust im Grunde seines Herzens an sich selbst. Wohl hat er die herzzerreissendsten Qualen bis zur Wuth und Ohnmacht der Verzweiflung durchgemacht, davon sind wir Zeugen gewesen; aber die Sorge ist bis jetzt nicht Herr über ihn geworden. Er möchte sie auch jetzt noch nicht einlassen in sein Herz. Faust legt ein Bekenntniss seiner eigenen Verirrungen ab, seit er an Mephistopheles' Seite sein Studirzimmer verlassen hat, um sich „ins Rauschen der Zeit, ins Rollen der Begebenheit zu stürzen" mit dem Wahlspruche: „rastlos bethätigt sich der Mann"

*) Wollte man die Scene aufführen, so müsste das Theater so verdunkelt sein, dass man kaum Faust zu unterscheiden vermöchte, die vier grauen Weiber müssten nur als Schatten vorüber huschen, die Sorge in ihrem Gespräche mit Faust gar nicht gesehen, nur gehört werden, bis zuletzt wo sie ihn anhaucht, da könnte sie schattenhaft noch einmal erscheinen.

(S. I Th. V. 1400 u. f.) — der zum rettenden Talisman für ihn geworden ist. Mit unbarmherziger Wahrhaftigkeit gegen sich selbst spricht er sich jetzt am Ende seiner Laufbahn aus: durch die Welt ist er gerast, hat alles an sich gerissen schonungslos, wonach ihm gelüstet, aber er hat nie dem Genusse sich ergeben, fand kein Genügen, liess das eben gewaltsam ergriffene wieder fahren, er kannte nur Begehren und Vollbringen und stürmte so unbefriedigt jeden Augenblick rastlos vorwärts, also stets so wie damals, als er sich selbst charakterisirte (s. I. Th. V. 2893 u. f.): „So tauml' ich von Begierde zu Genuss und im Genuss verschmacht' ich nach Begierde." — Wir merken, dass der Teufel seine Wette noch nicht gewonnen habe, denn sie ist ja darauf gestellt (s. I. S. 56): „Werd ich zum Augenblicke sagen: verweile doch, du bist so schön, dann — —." Zum Aufgehen im Genuss ist Faust nicht gelangt, wohl aber zur Resignation. Er hat gelernt sich zu begnügen ein Mensch zu sein, nicht von einem Drüben zu träumen, nach demselben hinzuschielen und im Himmel einen Gott oder Götter sich vorzustellen, die seines Gleichen wären, für eine Ewigkeit ausser und hinter der Zeit zu schwärmen, er bescheidet sich, wie er vorher sagte: ein Mann zu sein, d. h. fest zu stehen am gewiesenen Orte, mit klaren Augen sich umzuschauen, die Sprache der Natur kennen und verstehen zu lernen und unbekümmert um alle Arten von Wahngebilden, die den Menschen heimsuchen, durch das Leben zu schreiten, Qual und Glück, wie es sich darbietet, hinzunehmen, ohne je zur Befriedigung gelangen zu können, ja ohne sie zu verlangen. So spricht mit gesundem Verstande Faust zu sich selbst. Aber die Sorge, welche in seinem Herzen Platz genommen, will noch nicht weichen. Sie schildert ihr schauerliches Regiment, und indem sie es schildert, übt sie es auch schon aus: wer die Sorge im Herzen hegt, der ist geistig blind bei gesunden Sinnen, für den giebt es keine Gegenwart, sondern nur eine Zukunft, auf die alles verschoben wird, und die doch nimmer erscheint, weil sie eben bleibt, was sie ist: Zukunft. Gegen solchen widerspruchvollen Unsinn, der zum Wahnsinn zu werden droht, lehnt Faust sich auf, wehrt ihn ab; aber zudringlicher stürmt er auf ihn ein: die Sorge bringt den Menschen um die Fähigkeit sich zu entschliessen, beraubt ihn der Thatkraft, vernichtet ihn durch Halbheit in

allen Lebensregungen, versetzt ihn in einen Zustand unerträglichster Unseligkeit, bereitet ihn zur Hölle vor. Hierdurch fühlt Faust in seinem tiefsten und eigensten Wesen, er der Mann der That, sich bedroht; aber gross und stark, mit einer selbstgewissen Gelassenheit, zu welcher er bisher noch nie sich erhoben hat, erklärt er, dass er wohl wisse, wie schleichend gross die Macht der Sorge sei — hat er sie doch selbst schon bis zum Beschlusse der Verzweiflung, des Selbstmordes einst an sich erfahren (s. I. Th. V. 291 u. f.) — aber stellt dieser dämonischen Gewalt seinen einfachen Menschenwillen entgegen: er werde nicht sie anerkennen. Damit zwingt Faust die Sorge von ihm abzulassen, denn dämonische Mächte existiren nur durch die Anerkennung, welche der Mensch ihnen aus Schwäche zu theil werden lässt; die Selbstüberwindung macht den Menschen frei. — Die Sorge scheidet mit einer Verwünschung; sie haucht Faust an*) und er — erblindet. Aber nur äusserlich: nur sein irdisches Auge erlischt vom Anhauche der Sorge, dem er sich nicht hat entziehen können, sein geistiges Auge bleibt hell sehend, ja sieht jetzt heller als zuvor, da es durch die Täuschungen des natürlichen Auges verschleiert und irre geführt wurde. Die Menschen sind ihr ganzes Leben hindurch geistig mehr oder weniger blind, weil sie ihren Sinnen mehr trauen, als ihrem Verstande und ihrer Vernunft. Die Sorge verwünscht Fausten, dass er (der nicht geistig blind gewesen) nun am Ende seines Lebens erblinden solle. Aber die Folge der Verwünschung ist, dass Faust am Ende nicht geistig, sondern physisch blind wird. Der Fluch der Sorge hat sich in Segen verwandelt. Faust merkt von seiner Erblindung nichts, als dass tiefere Nacht wird rings um ihn her und dass helles Licht in seinem Innern leuchtet. Und darum lähmt seine Erblindung nicht seine Thatkraft, sondern steigert sie. Jeder edle Menschengeist, welcher durch unermüdliches und nie im sinnlichen Genuss aufgegebenes Streben nach Erkenntniss die Erfahrung macht,

*) Das Anhauchen der Geister ist der poëtische Ausdruck für den Einfluss der Geister auf die Menschen; hat doch der Mensch nur so lange er athmet ein wahrnehmbares geistiges Wesen. Als Gott den Menschen schuf, machte er ein Gebilde aus Erde und hauchte es an; also bekam der Mensch eine lebendige Seele. Da sieht man, dass das Anhauchen der Geister nicht immer verderblich ist, — man müsste denn den Besitz einer lebendigen Seele für ein Unglück halten.

dass die in ihm als Ueberzeugung lebendig gewordene Wahrheit von dem grossen Haufen nicht verstanden wird, weiss wie Faust, dass dennoch die geistig blinden Menschen nur Knechte sind, welche ohne es zu wissen und zu wollen, seine Pläne ausführen, sein Werk fördern, so dass dieses glücklich zum gegenständlichen Dasein, zur Erscheinung kommt, als welche es dann von allen geschaut wird. In solchem Schauen findet ihr Gehorsam (ihr strenges Ordnen — Unterordnen) und ihr emsiger Fleiss den schönsten Lohn (Preis). „Wenn die Könige bauen, haben die Kärrner zu thun.“ Grösstes Werk kommt zu Stande, wenn Ein Geist die Hände von Tausenden in Bewegung setzt.

Ehe wir diese für das Verständniss des ganzen Tragödienwerkes hochwichtige Scene verlassen, wollen wir uns noch erinnern, dass Faust schon einmal, ganz im Anfange unserer Bekanntschaft mit ihm, das Bewusstsein von der Macht der Sorge über das menschliche Gemüth ausgesprochen und diese Macht an sich selbst erfahren hat, ja fast ihr zum Opfer gefallen ist (S. I. Theil. V. 291 u. f.). Es geschah diess in jener Scene, in welcher Faust schliesslich im Begrif stand sich selbst zu tödten, den Gifttrank schon an den Mund setzte, und nur durch den Klang der Osterglocken von dem Schritte der Verzweiflung noch zurückgehalten wurde. Es ist gewiss kein Zufall, wenn zum Schlusse wie zum Anfange der Tragödie Faust im Verhältnisse zur Sorge vorgeführt wird; und da zwischen den beiden Scenen, welche dieses Verhältniss darstellen, die ganze Entwickelung Faust's im Verlaufe der Tragödie liegt, so ist es von Interesse zu untersuchen, welche Unterschiede in Bezug auf dieses Verhältniss beide Scenen erkennen lassen. In der ersten Scene hatte Faust von vorn herein seinen Entschluss ausgesprochen: Drum hab' ich mich der Magie ergeben; hatte dann einen Versuch gemacht, wie weit er mit Hilfe der Magie gelange, der zu seiner tiefsten Demüthigung führte, die in den Worten des Erdgeistes gipfelte: Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir. Ein Gespräch mit dem philisterhaften Gelehrten Wagner trägt bei Faust noch empfindlicher zu machen für die Demüthigung, die er durch den Geist erfahren zu haben meint. Faust wirft sich auf Grund der Erfahrung, dass er kein Cherub und kein Gott sei, der Resignation in die Arme, indem er anerkennt, dass er

eben nichts weiter, als ein Mensch sei. Zurückgestossen ins ungewisse Menschenloos weiss er nicht Rath noch That und spricht die Ueberzeugung aus: unsere Thaten hemmen eben so wie unsere Leiden den Gang unsers (des menschlichen) Lebens. Also: er hat kein Vertrauen zu seiner, zur menschlichen Thatkraft. Bei dem Menschen, welcher sich bescheidet beim ungewissen Menschenloose, also bei dem Menschen im Zustande der Resignation, welcher alle hochfahrenden Pläne aufgiebt und sich auf den kleinsten Raum beschränkt, um da ein bescheidenes Glück zu suchen, — bei diesem nistet sich im tiefsten Herzen die Sorge ein:

„Dort wirket sie geheime Schmerzen,
Unruhig wiegt sie sich und störet Lust und Ruh,
Sie deckt sich stets mit neuen Masken zu,
Sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen,
Als Feuer, Wasser, Dolch und Gift:
Du bebst vor allem was nicht trifft,
Und was du nie verlierst, das musst du stets beweinen.“

So beschreibt Faust selbst in seinem Selbstgespräche das Walten der Sorge im Menschenherzen, und vor diesem Walten erliegend mit den Worten: dem Wurme gleich ich, der den Staub durchwühlt — verlangt er nach nichts als nach Erlösung um jeden Preis — und entschliesst sich zum Selbstmorde.

Ganz anders beginnt und endet Faust's letzte Begegnung mit der Sorge. Sie beginnt mit dem Entschlusse: der Magie abzusagen, alle Zaubersprüche verlernen zu wollen, der Natur als Mann allein gegenüber zu treten, damit es sich der Mühe ein Mensch zu sein verlohne. Wieder kommt Faust bei der Resignation an, wieder bescheidet er sich kein Cherub und kein Gott zu sein, sondern nichts als ein Mensch; aber jetzt nicht mehr um das ungewisse Menschenloos zu beklagen und der Verzweiflung sich hinzugeben aus Mangel an Vertrauen zur menschlichen Thatkraft, sondern im Vollbewusstsein der ewigen Bedeutung menschlichen Thuns hört er sich die mit seiner eigenen früheren Schilderung vollständig übereinstimmende Beschreibung des düstern Treibens der Sorge im Menschenherzen, welche sie jetzt von sich selbst giebt, an, nicht mehr um zu verzweifeln, an Tod, an Selbstmord zu denken, sondern um förmlich und feierlich die Erklärung abzugeben: dass er die Macht der Sorge nicht anerkenne, — und die Sorge aus seinem Herzen auszu-

treiben. Damit hat Faust den Sieg davon getragen über sich selbst, (denn die Sorge war seine Sorge). Obschon das irdische Licht auslischt vor seinen Augen, hat Faust sich hindurch gerungen durch die Nacht des Wahnes zum geistigen Lichte der Erkenntniss seligmachender Wahrheit, welches in seinem Innern aufgegangen ist.

---

51. Scene.

Grosser Vorhof des Palastes.

(Vers 453—785.)

Fackeln.

Es ist früh am Morgen. Beim Scheine von Fackeln, die sie in Händen tragen, treten Mephistopheles und eine Schaar Lemuren auf. Mephistopheles ist bei bestem Teufelshumor: ist doch Faust erblindet — am Schlusse seiner Erdentage angelangt. Der Teufel kommt um ein Ende zu machen und rechnet zuversichtlich auf den Triumph aus voller Brust, mit dem er seinen Sieg über Faust und gegen Gott zu feiern sich vorgenommen hat. (S. Prolog im Himmel V. 91.) Die Lemuren, denen Mephistopheles als Aufseher voranschreitet um sie zur Arbeit anzustellen, sind nichts anderes als jene nur noch durch Bänder und Sehnen schlotterig zusammenhängenden Gerippe, Skelette, zu denen die todten Menschen in den Gräbern zusammenschrumpfen. So schildert sie auch Mephistopheles in seiner Ansprache, die damit endet, dass er die Lemuren Geflickte Halbnaturen nennt. In der Leiche geht der natürliche Mensch unter, ist schliesslich nur noch ein trauriger Ueberrest, der noch eine Weile eine scheinbare natürliche Existenz zeigt, aber nur noch durch künstliche Mittel zusammengehalten und allenfalls durch einen fremden Willen in Bewegung gesetzt werden kann — wie ein Hampelmann. In der Antwort, welche die Lemuren im Chor herleiern, drückt sich die Halbheit und Energielosigkeit ihres Wesens aus: sie sind da und wissen nicht warum, sie haben gehört und wissen nicht was, ein Ruf ist an sie ergangen und sie haben ihn vergessen. Mephistopheles hilft nach und stellt sie zur Arbeit an, zu einer Arbeit, auf die sie trotz ihrer Halbheit einigermaassen sich verstehen: er lässt sie ein Grab be-

reiten, und der längste unter ihnen muss dabei als Maassstab dienen. Die geflickten Halbnaturen bewegen sich dabei in einer Weise, die lächerlich sein würde, wenn sie nicht scheusslich wäre, und singen ein Lied, welches seinem Inhalte nach so alt ist, wie die Menschheit, denn alle Menschen müssen sterben und irgend wie begraben werden, wobei sie eine ganz erbärmliche Rolle haben: das ist die alte Geschichte, die, wie Mephistopheles sagt, auf das bekannte dumme Ende hinausläuft. Und dumm fassen die Lemuren das Ende auf, indem sie ein ihrem Wesen ganz entsprechendes Lied singen, das man leicht in hundert Variationen wiederfinden kann, wenn man suchen will, denn die unendliche Mehrzahl der Menschen vegetirt ja nach dem Motto: Lebte — nahm ein Weib — und starb. — Lustiger Sinnengenuss, dann Jammer des Alters und zufällig — wie alles Vorausgegangene — der Tod, indem man ins Grab hinein stolpert, weil es just offen stand, — das ist der Inhalt des Lemurengesanges, während sie Faust's Grab bereiten. Es giebt keine härtere, schärfere und treffendere Satire auf die Existenz des Menschenpöbels, noch dazu wenn sie schlotternden „Lemuren mit neckischen Geberden" in den Mund, nein, zwischen die klappernden Kiefern gelegt ist. Aber dass man darin eine jüngste Erneuerung eines shakespearschen Todtengräberliedes, welches einem altenglischen Volksliede entnommen sei, gefunden zu haben so glücklich zu sein sich schmeichelt, ist ein erhebender Beweis, dass Völker und Dichter von jeher urgesunden Humor gehabt haben über die Menschen, welche mit der Existenz von Eintagsfliegen sich begnügen. Und dabei wird's auch verbleiben, wie vergnügt die Eintagsfliegen auch schwärmen im Sonnenschein, wenn sie just ihn haben.

Faust tritt aus dem Palaste, tastet an den Thürpfosten, aber denkt noch immer nicht daran, dass er blind ist, obschon er das Klirren der Spaten hört, welche die Lemuren handhaben. Er giebt sich nicht einmal Mühe zu sehen, wer die Arbeiter sind, was sie treiben; weiss er doch, dass sie seine Knechte sind, die sein grosses Werk vollbringen: dem Meere Grenzen zu setzen, dem zerstörenden Kampfe zwischen Meer und Land ein Ende zu machen und so die Erde zum Frieden, zur Versöhnung mit sich selbst zu bringen. Mephistopheles meint natürlich es besser zu wissen. Der Dichter lässt ihn bei Seite sprechen, d. h. offenbart uns ein Selbstgespräch desselben. Er meint: „Der

Teufel werde Faust mit sammt seinem Werke holen, das Meer wird das Land fressen nach wie vor". Wenn Mephistopheles dabei Neptun den Wasserteufel nennt, so accomodirt er sich nur der christlichen Vorstellung, denn das Christenthum hat seine Hölle mit den heidnischen Göttern bevölkert. In seinem Selbstgespräche nimmt Mephistopheles Faust ganz als das, was er ist, als Prototyp der Menschheit, indem er im Plural zu ihm redet: ihr seid verloren, weil die Elemente im Bunde mit den Teufeln sind — das Ende vom Liede ist stets: — Vernichtung. Faust hat das Selbstgespräch des Teufels zwar nicht verstanden, aber doch dessen Nähe verspürt, denn er ruft nach dem Aufseher, und dieser meldet sich um die Befehle des Herrn in Empfang zu nehmen. Faust denkt nur an sein Werk, befiehlt dessen Förderung und verlangt, dass ihm täglich Nachricht von dem Fortschritte der Arbeit, von der Verlängerung des Grabens gegeben werde. Man sieht, er denkt nicht an sein Ende; er begehrt auch nicht die Arbeit zu sehen, sondern will nur von ihr hören. Das Gehör ist für den geistigen Menschen das, was das Auge für den sinnlichen Menschen ist. Mephistopheles brummt höhnend für sich hin: es sei wohl von keinem Graben die Rede, sondern von einem Grabe. Aber Faust achtet nicht auf das Gebrumm, und erklärt nur sich selbst und uns um was es sich bei dem Graben handle, an dessen Herstellung ihm so viel liegt, und was es weiter mit seinem ganzen Werke für eine Bewandtniss habe. — Der Dichter lässt uns in Faust's, in des rastlos strebenden Menschen, Seele lesen. Der Graben soll gezogen werden um einen Sumpf zu entwässern und schliesslich auszutrocknen, welcher am Gebirge im Hintergrunde sich hinzieht und das vor ihm liegende, dem Meere abgewonnene Land verpestet, also es mehr oder weniger unbewohnbar macht. Durch die Austrocknung des Sumpfes würde erst dem ganzen Werke die Krone aufgesetzt, die höchste Errungenschaft gewonnen werden, denn fortan würden Millionen Menschen auf dem Neulande, wenn auch nicht sicher, doch frei und thätig leben und des Lebens im fruchtbaren, gesunden und schönen (paradiesischen) Lande sich freuen können. Gegen die anstürmenden Wogen würden die Bewohner des Landes durch gemeinsame Anstrengung sich zu schützen, die etwa gesprengten Dämme rasch wieder herzustellen verstehen. Das Bild, welches vor des blinden Greises Seele

sich aufrollt, entspricht dem Gedanken, welchen Faust als Resultat seiner geistigen Entwickelung im irdischen Dasein, als der Weisheit letzten Schluss ausspricht:

> Nur der verdient sich Freiheit so wie Leben,
> Der täglich sie erobern muss.

Die Thätigkeit, die Arbeit selbst, nicht aber der Genuss ist das, worin der Mensch seinen Beruf, sein Glück zu suchen hat, weil er durch die Arbeit Freiheit und Leben gewinnt. Was unter Freiheit zu verstehen, geht aus dem Zusammenhange hervor, in welchem Faust zu seinem Plane und zu dessen Verwirklichung gekommen ist. Unter Aufgebung aller Willkür, d. h. alles unklaren Begehrens, und aller Gewaltthätigkeit d. h. unter Aufgebung der Magie, auf dem Wege der durch die Naturgesetze, welchen alles Erscheinende unbedingt, ausnahmlos unterthan ist, gewiesen wird, hat er den Kampf mit den elementaren Mächten (mit dem Meere) aufgenommen und siegreich bestanden. Die Naturgesetze sind aber der allem Geschaffenen auferlegte, alle lebendigen Kreaturen beseelende Schöpferwille, und so erweist sich die aus der Erkenntniss der Natur abgeleitete Uebereinstimmung des Menschenwillens mit dem Gotteswillen als die Freiheit, welche durch die That des Menschen unausgesetzt, immer aufs neue erobert wird. Die That gelingt nur unter der Bedingung jener Uebereinstimmung. — Das Leben, von welchem der Dichter durch den Mund Faust's spricht, ist nicht Ruhe, sondern unaufhörliches Ringen, Streben, Kampf ums Dasein. Die Ruhe ist der Tod. Man sieht, dass die Zulassung der Versuchung und Aufstachelung Faust's durch den ihm beigegebenen Gesellen, welche Gott der Herr im Vorspiel im Himmel (s. daselbst V. 100) ausgesprochen hat, ihren Zweck vollkommen erreicht, also ihre Rechtfertigung erlangt hat. Das Leben hat den Sieg davon getragen über den Tod; die Versuchung hat zur Möglichkeit der Rettung geführt. —

Die Freiheit schliesst auf Seite des Menschen die Willkür, auf Seite Gottes das Wunder aus: der Mensch gelangt zur Freiheit, indem er als das ihm allein in Folge seines Ursprunges aus Gott Gemässe, Genügende, den in der natürlichen Welt als Nothwendigkeit und conform in der geistigen Welt als sittliche Forderung offenbar werdenden Gotteswillen aufsucht und erkennt, was ebensowohl auf dem Wege der Wissenschaft wie auf dem des Glaubens geschehen kann. Für Gott giebt es kein Wunder, wohl aber für den

Menschen, so lange und so weit als er noch nicht zur wissenschaftlichen Erkenntniss des Gotteswillens, also der Naturgesetze und der Sittengesetze gelangt ist. Wunder sind unenträthselte, noch nicht verstandene Naturerscheinungen, als solche aber immerhin Offenbarungen des Gotteswillens, wenn auch missverstandene. Nachträgliche Erklärungen überlieferter Wundergeschichten sind aber darum unmögliche und thörichte Unternehmungen, weil die Wundergeschichten Ueberlieferungen durch wissenschaftlich Ungebildete sind, wie gross deren subjective Wahrhaftigkeit und wie lauter deren Gläubigkeit auch sein mag.

Vor des blinden Faust hellschauender Seele steht die Vorstellung eines Volkes, welches in Gemässheit des letzten Schlusses der Weisheit Freiheit und Leben verdient und diese täglich im Kampfe mit der von ihm vermöge seiner Erkenntniss der Gesetze beherrschten Welt erobert — eines freien Volkes auf freiem Grunde. Der durch solche Herrschaft des Menschen umgestalteten Welt ist das Siegel der Freiheit aufgedrückt. Faust hat jeden eigensüchtigen Anspruch aufgegeben, nicht mehr von seiner „Herrschaft“ ist die Rede, nicht davon, dass er als der Herr Knechte anstellt und zur Arbeit anhält, damit sie für ihn „Besitz, Eigenthum“ erwerben, sondern von einem nur durch Gemeindrang in Bewegung gesetzten Volke, das in täglicher Arbeit Freiheit und Leben erobert und verdient, in welchem Faust selbst aufgegangen ist, denn dieses Volk ist nicht ihm unterthan, sondern setzt das Werk fort, welches er nur eben begonnen hat, ist ein „freies Volk auf freiem Grunde.“

Die vom Menschen durch geflissentliche Beobachtung der Naturgesetze umgestaltete Welt, ist die Welt der Industrie und der Technik, und wenn die jetzt so beängstigenden unklaren Bestrebungen der Communisten und Social-Demokraten einen Sinn haben, so ist dieser das tiefinnerliche Bedürfniss ein „freies Volk auf freiem Grunde zu schaffen“, welches durch eine aus „Gemeindrang“ hervorgehende Thätigkeit die alleinige Berechtigung zu „Leben und Freiheit“ ableitet. — „Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn“ — das ist der letzte Wunsch des sterbenden Faust. — „Licht! mehr Licht!“ war der letzte Wunsch des sterbenden Dichters, Goethes.

Das Volk ist ein in viele Individuen (— Kindheit, Mann und Greis —) sich gliedernder Organismus, dessen Freiheit und Beweglichkeit (Leben) dadurch bedingt wird,

dass jedes seiner Glieder, jedes Individuum an der ihm zukommenden Stelle, die es im Kampf ums Dasein sich erobert hat, den das Ganze beseelenden Willen als seine Pflicht anerkenne und vollbringe. Zu einer Harmonie der Individuen in ihrer Thätigkeit, zu einem Gesammtwillen kann es aber nur kommen durch den allen menschlichen Individuen ursprünglich einwohnenden, in sich einheitlichen Gotteswillen; d. h. durch den Alle beseelenden, von Allen erkannten und angeeigneten sittlichen Willen; aber nicht durch irgend welche mit Gewalt der Gesellschaft aufgedrängte staatliche Einrichtungen; nicht auf dem Wege der Revolution, sondern auf dem Wege der Veredelung menschlichen Wesens, welche die Frucht des sittlichen Strebens ist.

Faust sagt schliesslich: wenn ihm vergönnt wäre ein so lebendig und frei sich regendes Volk zu sehen, dann — und nur dann — unter dieser Voraussetzung dürfte er zum Augenblicke sagen: verweile doch, du bist so schön! — also die Worte aussprechen, auf die seine Wette gegen den Teufel gestellt ist (S. S. 73 und 255). Und dabei ist Faust sich bewusst, dass er in dem, was er als der Weisheit letzten Schluss erkannt und ausgesprochen, der Menschheit eine Aufgabe gestellt hat, die vollkommen ihrem innersten Wesen gemäss ist, und so weiss er auch, dass sein jetzt von ihm begonnenes Werk ein Samenkorn ist, welches kein hinfälliges Opfer der Zeit, sondern ewig wie der Gotteswille ist, auf dessen Erfüllung allein es ankommt. Nicht um die eigene Persönlichkeit handelt es sich für Faust, sondern um sein Werk, in welchem eine Spur nicht von ihm, sondern von seinen Erdentagen, von seinem ernsten Ringen und rastlosen Streben, sich fortentwickeln soll in Aeonen, d. h. in Lebensaltern, also dass die Geistesarbeit künftiger Menschengeschlechter durch dieses Streben vorgezeichnet sein wird. Faust schaut mit selbstlosem Entzücken in die vor seinem Geiste sich aufthuende Ewigkeit, aber dies Entzücken ist nicht Genuss, sondern Vorgefühl höchsten Glückes, und wenn er nun stirbt mit den Worten: Im Vorgefühl von solchem hohen Glück geniess ich jetzt den höchsten Augenblick, so beschliesst er sein irdisches Dasein in der Ahnung eines Glückes, das nicht auf sinnlichen Genuss hinausläuft, das am wenigsten ihm selbst einen solchen Genuss bereitet. Wenn er aber dennoch sagt: er geniesse den höchsten Augenblick, so ist damit ausgesprochen,

dass es für den Menschen nur Einen seiner als geistigen Wesens würdigen Genuss gebe, nämlich das nicht sinnliche, sondern rein geistige, aus vollkommener Selbstlosigkeit hervorgehende Gefühl beigetragen zu haben zur freiheitlichen und lebendigen Fortbildung der Menschheit — gleichviel ob mehr oder weniger. Denn nicht einmal auf den Namen eines Förderers menschlichen Wesens kommt es an (auch des Menschen Name ist Schall und Rauch vergl. I. Theil V. 3101), sondern auf die Spur seines ehemaligen Erden-Daseins, die in der Nachwirkung seines Beispiels, in der Aufnahme und Fortsetzung seines Werkes besteht.

Nachdem Faust zurückgesunken, von den Lemuren aufgefasst und auf den Boden gelegt worden, spricht Mephistopheles zu Faust's Charakteristik Worte, welche das unwillkürliche Geständniss einer verlorenen Wette enthalten. Die Wette war darauf gestellt, dass Faust sagte (I. Theil V. 1338 u. f.):

„Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
„So sei es gleich um mich gethan!
„Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
„Dass ich mir selbst gefallen mag,
„Kannst du mich mit Genuss betrügen:
„Das sei für mich der letzte Tag!
„Die Wette biet ich!“

Und jetzt sagt Mephistopheles von Faust:

Ihn sättigt keine Lust, ihm gnügt kein Glück,
So buhlt er fort nach wechselnden Gestalten.

Also der Teufel gesteht ein: Faust hat keine Beruhigung gefunden; Mephistopheles hat es mit allen seinen Künsten nicht dahin gebracht Faust zur Selbstgefälligkeit zu verführen, im Gegentheil: Faust hat sich selbst seinem Werke gegenüber vollkommen aufgegeben; Faust hat sich von Mephistopheles nicht „durch Genuss betrügen lassen“; folglich hat der Teufel die Wette verloren.

Aber Faust sprach damals weiter noch die schwer wiegenden Worte:

„Werd' ich zum Augenblicke sagen:
„Verweile doch! du bist so schön!
„Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
„Dann will ich gern zu Grunde gehn!
„Dann mag die Todtenglocke schallen,
„Dann bist du deines Dienstes frei,
„Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
„Es sei die Zeit für mich vorbei!“

Das sind die formellen Bedingungen der Wette, an sie klammert sich jetzt Mephistopheles im entscheidenden Augenblicke um sich selbst, und Gotte weiss zu machen: er habe die Wette gewonnen. Er fügt seinem unwillkürlichen Geständnisse heuchlerisch hinzu:

> Den letzten schlechten, leeren Augenblick,
> Der Arme wünscht ihn festzuhalten!

Da ist jedes Wort eine Lüge. Nicht von dem letzten Augenblicke ist bei Faust die Rede, sondern von dem höchsten, und dieser Augenblick ist nicht schlecht, sondern gross, in ihm concentrirt sich die Erkenntniss der ewigen Aufgabe der Menschheit, — und nicht leer, sondern voll, denn die unerschöpfliche Fülle geistigen Wesens in freiheitlicher und lebendiger Enwickelung drängt sich in ihm zuzusammen; endlich wünscht Faust nicht nur, sondern er versichert, und nicht von festhalten des Augenblickes und dessen Genuss ist die Rede, sondern vom Geniessen des Vorgefühles eines hohen Glückes. Mephistopheles hat seine Wette trefflich im Kopfe, denn um seine Lüge annehmbar zu machen spielt er den seiner Sache Ganzgewissen und besteht Wort für Wort auf seinem Schein. Er weist auf die Widerstandlosigkeit des im Sande vor ihm liegenden Greises hin, über den die Zeit Herr geworden (— „es sei die Zeit für mich vorbei" —), und setzt hinzu: die Uhr steht still (— „die Uhr mag stehn" —), der Zeiger fällt (— „der Zeiger falle" —). Der Chor der Lemuren lallt, was Mephistopheles sagt, gedankenlos nach. Wenn die Uhr schweigt, so still wie die schweigsame, alles Geräusch des Lebens verschlingende Mitternacht, dann schlägt sie nicht mehr, und wenn der Zeiger fällt, so hat die Uhr die Fähigkeit verloren die Zeit anzuzeigen. Mephistopheles bestätigt nochmals das verhängnissvolle Wort: er fällt, und fügt hinzu: es ist vollbracht. Wir wissen, wer mit diesem Worte gestorben ist — am Kreuze, nachdem er das grösste Werk: die Erlösung der Menschheit — in der Zeit für Ewigkeit bewirkt hatte (Joh. 19, 30). Im Munde des Teufels ist das Wort eine verruchte Gotteslästerung, eine freche Nachäffung: hat Jener die Menschheit erlöst, so hat er — der Teufel — sie zu Grunde gerichtet und möchte diess nun für eine ewige Thatsache ausgeben. — Mephistopheles stimmt anticipando den „Triumph aus voller Brust" an, indem er sich selbst belügen möchte, dass ihm mit der Wette gegen Faust

zugleich auch die Wette gegen Gott gelungen sei. Aber der nachlallende Chor der Lemuren trifft in seinem zerfahrenen Wesen den Teufel auf das empfindlichste, indem er nachlallend anstatt: „es ist vollbracht" — sagt: es ist vorbei! Das grimmt den Teufel: Vorbei! Ein dummes Wort! — Was vorbei ist, das ist doch gewesen, und eben das erkennt der Teufel nicht an. Er spricht von seiner grossen That, die er vollbracht haben will, also von einem Etwas, das er für ewig zu wege gebracht habe, und sein Echo wiederholt: es ist vorbei! Was heisst: vorbei? Dann wäre ja alle seine Mühe, die er sich um Faust gegeben ein reines Nichts, sein ganzes Thun und Treiben ein vollständiges Einerlei — alles Thun des Teufels ein ganz und gar Nichtiges! Wieder eine neue Bestätigung des von ihm von jeher zu seinem Aerger Erlebten (I. Theil V. 984—1030.): Gott schafft und der Teufel vernichtet, rafft es hinweg, und dann soll es vorbei sein und weiter nichts —; aber was vorbei ist, das kommt doch wieder, und immer wieder — und treibt sich doch im Kreise, als wenn es wäre. Dass der Teufel der Schöpfung nicht beizukommen vermag wegen ihrer Unerschöpflichkeit, das ist der Fluch, unter dem er sich krümmt in Bosheit: er bringt's nicht weiter, als dass vorbei ist, was doch wiederkommt. Ich liebte — sagt Mephistopheles, nicht: ich liebe — mir dafür das Ewig-Leere; d. h. der Teufel zöge, wenn ers nur haben könnte, das Ewig-Leere dem ewigen Schaffen vor, zöge das inhalt- und gedankenlose Nichts der Schöpfung, die Finsterniss dem Lichte vor (s. I. Theil V. 995 u. f.). Dass Gott der Schöpfer ist, das ist es, was den Teufel zur Empörung gegen Gott bringt. Aber der Teufel ist doch selbst ein Geschöpf! Eben darum: im Ewig-Leeren würde der Teufel sich selber losgeworden sein und das wäre ihm just recht; — darum suchen alle Bösen sich selber weiss zu machen, dass Gott, Dasein, Bewusstsein ein leerer in Nichts verpuffender Wahn sei. Aber der Teufel wird sich nicht los. Das ist das „Pathos" des Teufels, welches — wie er selbst mit satanischer auf ihn selbst zurückfallender Bosheit vor Gottes Angesichte auszusprechen gewagt hat (Prolog im Himmel V. 35 u. f.): — Gott, den er dennoch als Herrn anerkennen muss, zum Lachen bringen würde, hätte dieser sich nicht das Lachen abgewöhnt.

Die Lemuren, welche natürlich den Teufel nicht

verstehen, besorgen nunmehr instinctiv die Grablegung Faust's, wobei der längste der Lemuren, der sich zuvor zum Maasstabe des zu bereitenden Grabes hergeben musste, den Sprecher macht an Stelle des stummen Leichnams, der begraben werden soll. Die nackte Armseligkeit der Todten kommt im Gesange der Grabentstiegenen zur Sprache: das allerschlechteste Grab ist für den Todten, er sei wer immer, noch zu gut, hat er doch Alles, was er im Leben sein genannt, hergeben müssen, weil sich nun zeigt, dass es ihm nur auf kurze Zeit geliehen war, und seine Gläubiger, die Ueberlebenden, es unerbittlich zurückfordern, — um auch ihrerseits nunmehr eine Zeitlang des Besitzthums, welches herausgegeben worden, sich zu erfreuen. — Auch dieser kurze Lemuren-Gesang wird, wie der schon besprochene frühere, auf Shakspeare (das Todtengräberlied im „Hamlet") zurückgeführt; nun: die Quelle, aus welcher derartige Lieder geschöpft werden, ist älter, viel älter, schon die allerältesten Dichter haben aus ihr geschöpft, z. B. auch Jesus Sirach (Kap. 40): „Es ist ein elend jämmerlich Ding um aller Menschen Leben" u. s. w. Es ist nicht nöthig, dass ein Dichter den andern ausschreibe, sondern die wahrhaftigen Dichter wissen alle den Weg zu finden zu derselbigen Quelle, aus welcher das Getränk fliesst, dessen sie just bedürftig sind, um es den Leuten zu kredenzen. Wenn gelehrte Interpreten sich vorstellen ein Dichter laufe mit dem Bettelsacke durch die Literaturen aller Völker um Brocken zu sammeln, aus denen er für sich und seine Gäste ein Süppchen oder Ragout zusammenbrauen möge, so schliessen sie eben von sich auf andere, was ebenso verzeihlich wie falsch ist.

Mephistopheles ist seiner Sache nichts weniger als gewiss. Obgleich der Körper Faust's umgesunken ist, so ist doch der Geist aus ihm noch nicht entflohen, und für Mephistopheles handelt es sich darum diesen Geist als seine Beute abzufassen. Er steht auf seinem Scheine (— „wie Shylok" würden die Gelehrten sagen —) auf dem mit Blut beschriebenem Zettel (s. I. Theil V. 1382 u. f.), den er zum Beweise seines Rechtes auf die Seele vorzeigen will, aber er jammert auch schon, dass es gegenwärtig so viele Mittel gebe dem Teufel Seelen streitig zu machen. Freilich in den guten alten Zeiten war man schneller bei der Hand Seelen an den Teufel auszuliefern; machte man doch ein besonderes Geschäft daraus. Man hielt sich sonst an Thatsachen, während man jetzt nach den Gesinnungen

fragt, aus denen die Thaten hervorgegangen, und nach den Umständen, unter denen sie erfolgt sind. Was den Teufel verdriesst, ist im Grunde die Gnade Gottes, der sich der armen Seelen erbarmt und sie rettet aus den Händen des Verderbers, also das Christenthum als Religion der Liebe im Gegensatze gegen die Religion der Rache und des Hasses, welche auch oft genug für Christenthum ausgegeben worden ist, und früher mit besserem Erfolge als heut zu Tage. Was Mephistopheles unter dem alten Wege Seelen zu holen versteht und unter dem neuen Wege, auf dem er noch nicht sich zurecht finde (es fehlt ihm da noch an Connexionen, an Empfehlung), erfahren wir aus der Fortsetzung seiner fast parlamentarischen Rede, die er, wie es scheint, den Lemuren als etwas zerstreuten Zuhörern, wie es ja wohl vorkommt, vorträgt. Er spricht wie einer, der sich selbst und seine Helfer und Helfershelfer ironisirt, indem er eine als haltunglos verloren von ihm selbst anerkannte Sache mit allen Mitteln der Bosheit vertheidigt. Der Teufel spielt diesmal den Conservativen, während er sonst den aufgeklärten Culturkämpfer zum besten giebt, wie dem „Schüler“ gegenüber, in der „Hexenküche“, in der „Klassischen Walpurgisnacht.“ Er beruft sich auf Herkommen, Gewohnheit und überliefertes Recht. Er erzählt uns, wie er es sonst gemacht um Seelen abzufassen: wie die Katze mit der Maus, wenn sie aus dem Loche fuhr, was mit dem letzten Athemzuge geschah — wie man annahm. Jetzt will die Seele zunächst nicht vom Leichnam sich trennen — wie man sich einbildet — bis die Auflösung des Leichnams in seine auseinander strebenden (sich hassenden) elementaren Bestandtheile sie austreibt. Man sieht: Goethe hatte schon eine Vorstellung von allermodernsten Anschauungen, nach denen die Elemente, aus welchen der Körper besteht, Alles, dagegen Seele, Geist nur Erscheinungen sind, die beim Stoffwechsel gelegentlich auftreten. Indess lässt er den Teufel doch noch an der substantiellen Beschaffenheit der Seele formell festhalten und zunächst darüber sich beklagen, dass man jetzt gar nicht mehr wisse, wann die Seele ausfahre, wie und wo; es sei, als ob der Tod, welcher so alt wie die kreatürliche Welt ist, seine Kraft und Behendigkeit verloren habe; ja, es sei sogar zweifelhaft, ob die Seele überhaupt ausfahre, denn selbst das Todte beginne öfters sich wieder zu regen. Die Auflösung der Elemente ist zugleich die Neuvereinigung der-

selben, und wäre die Seele nichts als Erscheinung bei Gelegenheit stofflicher Processe — etwa wie Licht, Wärme, Erscheinungen des Verbrennungsprocesses, und schliesslich der Bewegungen der Urbestandtheile sind — so könnte von einem Ausfahren der Seele überhaupt nicht die Rede sein, sondern nur von gelegentlichem Auftreten und Verschwinden der Lebenserscheinungen. Wenn der Teufel im Tone der Misszufriedenheit auf eine Anschauung hinweist, welche auf die Frage: ob die Seele überhaupt ausfahre, die Antwort: Nein hat, so steht er mit sich selbst im schreienden Widerspruche, worauf es jedoch dem Lügner gar nicht ankommt. Ist nämlich die Seele wie Licht, Wärme und schliesslich alle Sinneswahrnehmungen eine Erscheinung gewisser Bewegungen der elementaren Bestandtheilchen des Körpers, so würde, da jedes einzelne dieser Bestandtheilchen vermöge seiner Kleinheit in Nichts sich aufhebt, die Seele mitsammt der ganzen Welt der Erscheinungen in das Ewig-Leere aufgehen, was ja dem Teufel, wie er selbst gesagt, das liebste wäre. —

Das Bild von der Katze mit der Maus hat Mephistopheles um sein eigenes Verhalten gegen den Menschen zu charakterisiren, schon einmal angewendet, nämlich im Prolog im Himmel (V. 80), als der Herr ihm die Erlaubniss ertheilte den Menschen, so lange er auf Erden lebe, in Versuchung zu führen. Damals sagte Mephistopheles: mit den Todten möge er nichts zu thun haben, er liebe nur, was sich lebendig rege, ihm gehe es wie der Katze mit der Maus. Die Katze lässt die todte Maus liegen, aber die lebendige Maus fängt sie und spielt mit ihr, bis sie dieselbe todt gequält hat. So machts der Teufel mit dem Menschen: er will ihn quälen und tödten, aber nicht um den Leichnam zu haben, sondern nur um sich an dessen Todesangst zu belustigen. Und wenn daher Mephistopheles jetzt sagt: oft sah ich lüstern auf die starren Glieder; — es war nur Schein, das rührte, das regte sich wieder, — so ist damit gesagt, dass wie die Katze auf die Maus lauert, so der Teufel oftmals auf die Seele, die aus der Leiche ausfahren sollte, lauerte um sie zu haschen, dann aber die verdriessliche Bemerkung machte, dass die Seele noch nicht am Ausfahren sei, sondern noch im Leibe stecke, dieser daher noch sich rühre und rege, nur todt geschienen habe. Lüstern sieht der Teufel nicht auf den Leichnam, sondern auf die Menschenseele um sie zu tödten, aber nicht etwa:

damit ein Leichnam aus ihr werde, sondern weil sie ein zappelndes Nichts sei, also um sie nicht in den zeitlichen, sondern in den ewigen Tod zu stürzen — zum Spasse!

Mephistopheles getraut sich all den Schwierigkeiten gegenüber, die das Wann, Wie, Wo und Ob ihm machen, nicht allein fertig zu werden, darum ruft er seine Gesellen zu Hilfe, holt sich Helfershelfer, indem er, wie der Dichter sagt: phantastisch flügelmännische Beschwörungsgeberden macht. Das Wort flügelmännisch hat die Gelehrten zum Nachdenken angeregt, und sie haben herausgebracht, damit sei angedeutet, dass Mephistopheles „wie ein Flügelmann bei den Soldaten sich geberde“. Ein solcher Flügelmann geberdet sich aber gar nicht, am wenigsten phantastisch, denn seine Aufgabe ist beim Front-Marsche ohne zu schwanken, in möglichst steifer Haltung geradlinig auf einen bestimmten festen Punkt los zu gehen, so dass die ganze in der Front stehende Mannschaft nach ihm sich richten und Fühlung nehmen kann, — beim Einrücken einer Abtheilung in die Front mit seinem Körper einen der festen Punkte abzugeben, durch welche die gerade Linie bezeichnet wird, in welcher die Aufstellung erfolgen soll, — endlich beim Richten in der Front durch feste stramme Haltung in der angewiesenen Stellung der gesammten Mannschaft als Augen- und Stützpunkt zu dienen. Ein Flügelmann ist aber nicht blos ein Mann, der am Flügel steht, sondern auch — ein Mann, der Flügel hat, Flügel gehören aber zum Fliegen; und wenn man einen Vogel, am besten einen grösseren, beobachtet, welche Bewegungen mit allen seinen Gliedern derselbe ausführt, besonders wenn er zum Fluge sich erheben will, wie er seine Flügel ausbreitet, gewaltsam hebt und senkt, die Beine streckt und abstösst gegen den Boden, den Hals streckt, den Schnabel hebt, den Schweif spreizt, so wird man finden, dass solche Bewegungen, die eine der schwersten Arbeiten sind, die eine Kreatur zu verrichten hat, durch ihre Gewaltsamkeit, Vielseitigkeit und Wunderlichkeit allerdings etwas Phantastisches haben und, da ihre Wirkung die uns wunderbar erscheinende Erhebung in die Lüfte ist, mit Beschwörungsgeberden gar wohl verglichen werden können. Hätte der Dichter den Teufel bei seinen phantastischen Beschwörungsgeberden mit einem Menschen vergleichen wollen, so hätte er sicher nicht an einen Flügelmann der Garde, sondern eher an einen Kapellmeister vor seinem Orchester gedacht. Aber der Vogel lag ihm

näher als der Mensch, denn man muss nicht vergessen, dass der Teufel (zumal Satan) im vollen Staatsornate mit Flügeln angethan vorgestellt wird, und zwar mit Fledermausflügeln, deren Bewegungen noch phantastischer ausfallen, wie die der Vogelflügel. Und es würde durchaus nicht zu tadeln sein, wenn ein das Stück in Scene setzender Regisseur den Mephistopheles in dieser Schlusscene (ebenso wie auch im Prolog im Himmel) im vollen Satansornate mit allem Zubehör auftreten liesse. Er würde so den Dick- und Dürrteufeln und dem Höllenrachen in würdigster Erscheinung als Herr und Gebieter gegenüber stehen. — Zu den Beschwörungsgeberden kommen noch die Beschwörungsformeln und unter beider Einflusse entwickelt sich ein ganzer Höllenapparat um Fausts Grab herum. Mephistopheles beschreibt uns diesen Apparat in anschaulichster Weise ganz im Geschmacke der mittelalterlichen Pfaffen- und Pöbelphantasie. Die Teufel aller Ordnungen erscheinen auf Befehl Mephistopheles — des Satans, und bringen auch, wie sich für sie als vom alten Teufels-Schrot und -Korn gehört, den obligaten Höllenrachen mit. Satan räsonnirt, dass allerdings die Hölle mehr als Einen, ja sehr viele Rachen habe, um jeden Ankömmling nach Standes-Gebühr und -Würde zu verschlingen, er meint aber, künftig (in diesen liberal aufgeklärten Zeiten) werde man es damit (mit der Etikette der Hölle) nicht mehr so genau wie früher nehmen. Wir erhalten mit dem gräulichen Höllenrachen, der auf der linken Seite der Bühne sichtbar wird, zugleich auch dessen Beschreibung durch den Satan: ein ungeheurer, rings mit Zähnen besetzter Rachen, wie ein Schweinsrüssel mit Raffzähnen ausgerüstet, erfüllt von einer rasenden Feuersbrunst, die an das Gewölbe des Schlundes lodernd emporschlägt und tief im Hintergrunde die in Flammen stehende Stadt, welche zum Aufenthalt der Verdammten dient. Diese suchen sich zu retten aus der grässlichen Glut, sie werden an die Brandung des Flammenmeeres vorgespült, aber nur um immer aufs neue zerknirscht und zurückgewürgt zu werden. Auch an der Moral des Stückes lässt es Satan nicht fehlen: die Sünder sollen erschreckt werden; aber wenn der Zweck verfehlt wird, so ist das dem Satan eben recht, denn in seiner Natur liegt das Verführen mehr als das Abschrecken.

Das Mitbringen des Höllenrachens ist zu verstehen als ein Sichtbarwerden des überall gegenwärtigen, stets ge-

frässigen, nach Stand und Würden einschlingenden, d. h. für jede Sorte von Höllenbraten anders sich ausnehmenden Höllenrachens.

Man erfährt nicht, was aus den Lemuren geworden ist; vielleicht hat sie der Höllenrachen bereits verschlungen, um wiederkäuend sie sich einzuverleiben. Was aus Lemuren wird, ist übrigens ganz gleichgültig. Man erfährt auch nicht, ob eigentlich die Teufel die Hölle herbeifuhrwerken oder ob die Hölle die Teufel ausspeit, wie sie später, wie wir erleben werden, dieselben wieder verschlingt. Die Phantasie des Lesers, resp. des Maschinenmeisters, hat also in dieser Beziehung freies Spiel.

Satan-Mephistopheles geht mit einem förmlichen Feldzugsplane gegen Faust's arme Seele vor und vertheilt demgemäss seine diabolischen Hilfstruppen. Es freut mich berichten zu können, dass es mir vorkommt, als ob die Gelehrten bis jetzt dem Dichter Goethe noch nicht hätten nachweisen können, auf welcher Autorität seine strategische Eintheilung der Teufel in Dickteufel vom kurzen geraden Horn und in Dürrteufel vom langen krummen Horne beruhe, so dass es aussieht, als ob diese Eintheilung am Ende gar seine eigenste Erfindung sei, obschon in den Augen aller Böotier dadurch auf ihn ein tiefer Schlagschatten fällt, denn für sie giebt es kein grösseres Verbrechen eines Dichters, als das original sein zu wollen. Dass er es nicht sein kann, versteht sich von selbst. — Die Dickteufel sind Kerle mit feisten rothen Wangen, ungeschlachte Stöpsel mit kurzem steifen Nacken und bewaffnet mit kurzen geraden Hörnern wie manche Stiere, deren Hörner als kurze Kegel zu beiden Seiten des Hauptes stehen, sie sollen an den untern Partien des Leichnams Wache halten, dass da nicht irgendwo die Seele entwische, besonders der Nabel (die Mitte des Leibes, die man von jeher in Verdacht hatte der Sitz der Seele zu sein — in visceribus —) wird ihrer Aufmerksamkeit empfohlen. Dabei werden sie instruirt, dass sie auf jeden Feuerschein (Phosphor) Acht haben sollen, das sei die Seele mit Schmetterlingsflügeln (Psyche wird so abgebildet). Die Flügel sollen sie ausrupfen, dann wird ein hässlicher Wurm (raupenartig) zum Vorschein kommen; dem will Mephistopheles sein Siegel aufdrücken um damit die Seele zu kennzeichnen zur Ablieferung an die Hölle. Der Teufel versiegelt die Seinen, weil er Gott nachäfft. — Die Dürrteufel werden Firlefanze und flügelmännische

Riesen genannt. Firlefanz ist die einfachste Art Kreisel, indem er aus einen durch die Mitte eines Knopfes gesteckten Stifte besteht. Er wird mit den Fingern geschnellt und steht dann auf seinem Einen Beine solange er sich um seine Axe dreht. So sollen die Dürrteufel sich rastlos drehen und dabei in die Luft ihre Arme ausstreckend die flatternd entfliehende Seele zu haschen suchen. Das Genie strebt stets nach oben, und da Faust ohne Zweifel ein Genie war, so lässt sich hoffen, dass die Dürrteufel mit ihren Krallen und krummen langen Hörnern (Bockshörnern) nach oben langend seine aus dem Leibe entweichende Seele wohl abfassen werden. Flügelmännische Riesen giebt eine Wortverbindung, aus der man sicher wird beweisen wollen, dass Goethe doch ganz gewiss an soldatische Flügelmänner gedacht haben müsse, weil man ja immer den längsten Kerl in der Compagnie zum Flügelmanne macht. Ja: rechts; links steht der kleinste Mann. Ich meine: Riesen heissen die Dürrteufel, weil sie lang sind, und flügelmännisch, weil sie ihre Arme ausstrecken wie Flügel, und so sich drehen: man kann an horizontale Windmühlflügel denken, die eine verticale Welle in Dreh-Bewegung setzen — es giebt solche.

Man vermag nun die ganze Scene um Faust's Grab, in welchem der Leichnam liegt, sich auszumalen: rechts unten Mephistopheles, links unten der auf und zu klappende, gluterfüllte Höllenrachen mit Zubehör, zu Füssen der Leiche die lauernden, stierenden Dickteufel, zu Häupten die nach oben langenden, in den Lüften Fangbewegungen ausführenden, springenden und sich drehenden Dürrteufel. Wie sich Mephistopheles vorbereitet seinen Stempel aufzudrücken, ist nicht näher beschrieben. Ich habe schon darauf hingewiesen, dass man wohl berechtigt ist sich Satan hier in höchst eigenster Gestalt vorzustellen, da er gar keine Veranlassung mehr hat incognito aufzutreten. Alles das präsentirt sich auf der Bühne um Faust's Grab und Leichnam herum; aber die Scene wird bald noch viel reicher belebt, indem von oben her rechts, also diagonal dem klaffenden Höllenrachen gegenüber, im Rücken des Mephistopheles, bis dieser sich wendet, ein Lichtschein (eine Glorie) sich ausbreitet, welcher die bisher in nächtiges Dunkel (früheste Morgendämmerung) gehüllte Bühne erhellt, und mit dem zugleich die Himmlischen Heerschaaren erscheinen. Sie fliegen, schweben, ziehen herbei langsam (gemächlich, verweilend), singen

und musiciren. Sie sind vom Himmel zur Erde herabgesendet um als selbst dem Himmel Angehörige sündhaften Menschen Vergebung zu bringen, Todtes zu beleben und Spuren geistiger Lebendigkeit über alles Irdische auszustreuen oder aus demselben hervorzulocken. So verkünden sie von sich selbst. Mephistopheles hört sie, wendet sich nach ihnen um und sieht sie. Er merkt sogleich, dass es darauf abgesehen sei ihm Faust's Seele zu entführen, und äussert seinen Unmuth über die ihm widerwärtige Erscheinung. Für ihn ist Gesang und Musik der Himmlischen nichts weiter als Misston und Geklimper, und der die Bühne erleuchtende Glanz unwillkommener Tag. Die Himmlischen Heerschaaren, welche (zum Theil) aus den heimgegangenen, im Himmel aufgenommenen frommen Seelen bestehen, unter denen der Geschlechtsunterschied zur Gleichgültigkeit geworden ist, sind ihm unvollständige Erscheinungen, von denen man nicht wisse ob Weib ob Mann, nach dem schlechten Geschmacke von Frömmlern, die sich an dem erbauen, was Satan und seine Gesellen — dessen rühmt sich Mephistopheles — in ihrer Bosheit Scheusslichstes zur Vernichtung der Menschheit ersonnen haben, also an Sünden, Lastern und Qualen aller Art, von denen die Menschen heimgesucht werden, welche vom Teufel sich verführen lassen. Das, behauptet der Teufel, welcher ein Lügner ist, hätten die frommen Seelen zum Gegenstande ihrer Andacht erwählt. Man sieht, was aus der christlichen Liebe, die sich der Sünder erbarmt, durch teuflische Verleumdung gemacht werden kann. Hätte der Teufel recht, dann freilich wären die Frommen selbst Teufel der schlimmsten Sorte; und das sagt ihnen Mephistopheles auch nach, indem er sie gleissnerische Laffen nennt, verkappte Teufel. Mit all dem bezweckt Mephistopheles nur seine Dick- und Dürrteufel zu erbosen und zur tapfern Vertheidigung des Grabes und seines Inhaltes anzufeuern. Zu den Himmlischen Heerschaaren gehört auch ein Chor der Engel, welche über das Grab und den in diesem liegenden Leichnam Faust's Rosen streuen. Wir werden diesen Chor (in der letzten Scene) bald näher kennen lernen als Chor der jüngeren (noch im Werden begriffenen) Engel, welche die Rosen, die sie streuen, aus den Händen liebend heiliger Büsserinnen empfangen haben (V. 884 u. f.). Doch jetzt wollen wir nur darauf achten, was durch diesen Chor der Engel bewirkt wird. Die Rosen

sind die Blumen der Liebe und damit auch der Verschwiegenheit, und der Freude. Die Liebe birgt sich in den Schleier des Geheimnisses, weil sie die Profanation des Heiligen scheut, und beseligt das Menschenherz, welches sie bei sich aufnimmt, und welchem in dem Geliebten ein neues, höheres Leben aufgeht. Darum heissen die Rosen: heimlich belebende. Die blendende Glutröthe und der überirdische balsamische Duft der sich entfaltenden Blüten macht die Rosen zu Blumen der Liebe. Aus den anfangs fest verschlossenen Knospen entfalten sich die Blumen der Liebe, indem sie das holde Geheimniss, welches die Knospe verhüllt, entsiegeln (offenbar machen), um überall, wo ein Lenz der Liebe durch dasselbe erweckt wird, in Glut der Empfindung und Hoffnungsgrün ein Paradies zu schaffen. Aber die herabgestreuten Rosen fallen auch auf die das Grab bewachenden Teufel, die nichts weniger vertragen als Paradiese. Die Blumen der Liebe verletzen sie, welche an das Höllenfeuer gewöhnt sind, so dass ihnen bei der Berührung zu Muthe ist wie Menschenkindern, wenn brennender Schwefel, siedendes Pech (s. V. 686) auf sie herabgeträufelt würde. Der Gegensatz ist, was verletzt. Die heissen Teufel ducken und zucken bei dem Rosenregen, wie wenn eiskalter Schnee auf sie herabfiele. Mephistopheles befiehlt den Teufeln Stand zu halten und die Rosen dadurch unschädlich zu machen, dass sie, die Püstriche, welche das Höllenfeuer durch ihren Gluthauch nähren, etwa wie mit heisser Luft gefüllte Gebläse das Feuer eines Hochofens, die Blüten und Blätter anpusten um sie unschädlich zu machen. Die Teufel gehorchen, aber ungeschickt. Die Rosen welken, bleichen, schrumpfen, bräunen sich und brennen schliesslich, hitzen und sengen ärger als Höllenbrand, an welchen die Teufel gewöhnt sind. Vor der fremden Schmeichelglut verzagen die Bösen, denn Liebe brennt heisser als Hölle. Die Engel wissen, was sie thun, indem sie Rosen streuen. Die Seligkeit spendenden Blüten, die Freude bereitenden Flammen, verbreiten Liebe und bereiten Wonne, so wie Herz mag (wie es vermag, nicht wie es gern mag), d. h. je nach der Beschaffenheit der Herzen, welche von den Blüten und Flammen getroffen werden. Und gleicher Weise bringen Wahrheit verkündende Worte Licht und Tag allen Geistern (ewigen Schaaren). Wieder wird es dabei auf die Geister ankommen, wie hell ihnen das Licht der Erkenntniss scheinen wird. Man sieht: die Engel

beschäftigen sich direct nur mit Faust, dem ihre Mission gilt; die Teufel werden von ihnen ignorirt, indirect aber doch getroffen, nämlich durch das, was zwischen den Zeilen des Engelgesanges steht: bösen Herzen wird Wonne zu Qual, boshaften Geistern wird Wahrheit zu Lüge, ewiger Tag zu ewiger Nacht. Das erklärt die Wirkung der Rosen und der Glorie von oben auf die Teufel. Vor den sie versengenden Liebesflammen reissen die Faust's Grab belagernden Teufel schmählich aus, überschlagen sich, stürzen sich kopfüber in den Höllenrachen, in die dort sie erwartende Glut (das verdiente heisse Bad).*) Mephistopheles flucht vergebens auf die Feigen. Er bleibt noch zurück und sucht sich zu vertheidigen, zunächst mit rationalistischen Gründen, indem er die leuchtenden Erscheinungen für Irrlichter ausgiebt, welche, wenn man sie einfängt, als eine phosphorescirende gallertartige Masse sich darstellen. Aber sein Räsonniren hilft nichts, auch ihn quälen die ungewohnten Himmelsflammen. Der Chor der Engel fährt fort zu singen und Rosen zu streuen. Wieder gilt ihr Gesang direct nur Faust und dem von diesem repräsentirten menschlichen Wesen: Der Mensch soll das seinem Wesen Fremdartige nicht in sich aufnehmen, nicht das in sich dulden (leiden), wobei er keine geistige Befriedigung zu finden vermag; und der Beruf der Engel (des dem Menschen gegenständlichen geistigen Wesens) ist dem Menschen behülflich zu sein, dass er in dem ihm in solcher Weise auferlegten Kampfe wider das sich ihm aufdrängende (gewaltig eindringende) Böse nicht erliege, aber solcher Beistand ist nur möglich durch gegenseitige Liebe der Geister zu den Geistern: nur der Liebende kann durch Liebe gerettet werden. Die Bedingung des ewigen Heils ist für jeden Menschen, dass er nicht aufhört Wohlgefallen am Guten zu finden und liebevoll es zu suchen, zu ihm hinzustreben. Und wieder findet der Sinn des Chorgesanges der Engel seine Bestätigung in der conträren Wirkung, welche er auf Mephistopheles hervorbringt. Dieser fühlt sich ergrifen, verletzt, mit sich selbst verfeindet durch die auf ihn unwiderstehlich eindringende Liebe, welche auch ihm (wie seinen schon in die Flucht geschlagenen Gesellen) heisser, schärfer, qualvoller

*) Wir dürfen annehmen, dass der Höllenrachen, gleich nachdem er die zuvor von ihm ausgespieenen Teufel wieder verschlungen hat, oder doch bei Schluss der Scene sich zuklappt und verschwindet, denn es ist von ihm nicht weiter die Rede.

aufstachelnd vorkommt, als Höllenfeuer, als ein mehr als teuflisches Element; er begreift nun, wie er sagt, den kläglichen Jammer verliebter Kreaturen, die nach der sie verschmähenden Liebsten spähen. Der Teufel kann sich der Liebe zu den Engeln nicht erwehren, er gesteht, dass er es nicht über sich bringt ihnen, wie er doch möchte, zu fluchen.*) Er möchte sich von den Engeln, die ihn verachten, ja nicht einmal beachten, im grimmen Hasse abwenden und doch dreht es ihm den Kopf nach ihnen hin. So fühlt er sich mit sich selbst im unvermeidlichen, unüberwindlichen Widerspruche, fühlt sich von einem ihm grundverschiedenen fremden Wesen mit dämonischer Gewalt ergrifen und beherrscht. Schon einmal ist ihm in unserer Tragödie ähnliches begegnet, damals (II. Theil. 2 Act. V. 667. u. f.) als ihn die Erscheinung der Lamien zum Wendehalse machte, und er ihnen nachjagte und von ihnen gefoppt wurde (s. ebend. V. 1131 u. f.). Doch das waren ihm nahverwandte Geister, und so schüttelte er seine verliebte Anwandelung mit Leichtigkeit von sich ab. Aber diessmal kommt er nicht so leicht davon. Zwar sucht er auch jetzt seiner absurden Passion eine echt diabolische Richtung zu geben um sich selbst wo möglich noch herauszuhelfen: er nimmt die Engel für allerliebste Jungen, und gesteht sich selbst, dass er nicht vermöge ihnen zu fluchen, — er hasst sie und kann sich doch nicht erwehren sie lieblich zu finden! Ja er macht sogar den Versuch der Thorheit, die ihn ergrifen hat, nachzugeben, obschon er weiss, dass er dadurch sich selbst zum Erzthoren mache; er wagt es die Engel anzureden, ihnen seine Liebe zu gestehen. Aber das ist freilich eine Liebe, die nur den Namen, nicht das Wesen mit der Liebe gemein hat, welche die Engel beseelt. Der Teufel möchte die Engel küssen, weil er sich behaglich, natürlich, creatürlich lüstern und begierlich durch ihren Anblick aufgeregt fühlt — er bettelt um einen Blick. Nun antworten ihm die Engel und nähern sich ihm — und drängen ihn dadurch ab von dem Grabe, zurück von Faust, denn der Teufel vermag die Nähe der Engel nicht zu ertragen, die Liebe wird für ihn eine nicht anziehende, sondern abstossende Gewalt.

*) Diess Geständniss ist das Gegenstück zu jenem, welches Margarethe, der „ahnungvolle Engel", einst vor Faust abgelegt: dass ihr in des Bösen Gegenwart die Liebe im Herzen erkalte und sie nicht zu beten vermöge. I. Theil V. 3142.

So wird Satan aus dem Felde geschlagen: wo vorher die Höllengeister sich behaupteten, da breiten jetzt die „Himmlischen Heerschaaren“ sich aus, und Mephistopheles sieht sich schliesslich ganz hinweg von der Bühne (aus der Scene), ins Proscenium verdrängt. Er möchte gern in Zorn und Wuth sich versetzen wider seine Gegner, aber er bringt es nicht weiter, als dass er den Engeln nachsagt, sie seien schlimmere Hexenmeister als die verdammten Geister, zu denen er gehört. Er fragt mit teuflischer Naivetät, ob die Pein, die er empfindet, das Liebeselement sei, und giebt dabei eine charakteristische Beschreibung seines Zustandes, Ihm ist, als ob sein ganzer Körper in Brand gerathen sei, und doch vermag er seine verliebte Leidenschaftlichkeit nicht aufzugeben. Er möchte die Engel verführen zu werden wie er: ihren feierlichen Ernst aufzugeben, weltlicher die schönen Glieder zu regen, verliebte, lüsterne Blicke zu werfen, anständig (modisch-) nackter sich zu kleiden, — und als sich die Engel abwenden, drückt er seine Bewunderung ihrer Rückseite mit diabolischer Frechheit aus.

Die Engel wenden sich wie in der Erscheinung, so auch in ihrem Wesen von dem Teufel ab im Gefühle der Verunreinigung, welche die edelste, die göttlichste aller Empfindungen durch ihn erleidet. Die Flamme der Liebe steigt empor von Schmutz und Staub zum klaren Aether, so singen die Engel, und wieder einzig mit Faust sich beschäftigend sprechen sie verheissungvoll aus, was zu dessen Erlösung den Weg zeigt: der Mensch, welcher sich selbst erkennt in seiner Verderbtheit, indem er der Wahrheit, die ihm offenbar wird, sein Herz erschliesst, fühlt sich zu innerster Befriedigung vom Bösen erlöst um im Vereine mit allen geretteten Geistern selig zu sein.

Nun fasst sich auch Mephistopheles; auch er erkennt sich selbst, aber nicht zu seiner Befriedigung, sondern zum Ekel vor sich selbst; er hält sein Wesen, das Böse, fest, stösst das ihm Fremde, dessen Eindringung er nicht hindern konnte, von sich aus, die Liebe wirft sich ihm auf die Haut, und so wird er sie los, er fühlt sich wieder als der, welcher er ist, und in unseligster Absonderung flucht er den Engeln und allen Himmlischen Heerschaaren, — wie es sich gehört — für den Teufel!

Damit ist der Teufel geschlagen — die Engel haben gesiegt — Faust ist gerettet, wie die Engel in ihrem Schlussgesange verkünden, der wieder auf Faust als das Bild

des emporringenden Menschen sich bezieht. Wen die heilige Glut der Liebe (im Gegensatze gegen das unreine und unheilige Feuer sinnlicher Leidenschaft, welche der verworfene Geist für Liebe hält und ausgiebt) umschwebt, der fühlt sich als ein Lebendiger unter Lebendigen (findet ewiges Leben im zeitlichen Tode) selig mit Guten. Preisend den Urquell alles geistigen Wesens erheben sich die vereinigten Geister (die „Himmlischen Heerschaaren") und führen mit sich empor durch die von der Unsauberkeit der Bosheit gereinigte Luft den zum ewigen Leben erwachenden, aufathmenden Geist: Faustens Unsterbliches.

Mephistopheles bleibt allein zurück. Um sich blickend (— wohl auch wieder vortretend aus dem Proscenium in die Scene, an das leere Grab), hinauf gen Himmel den Engeln nach, und hinab in das Grab, in welchem der Leichnam liegt, erwacht er wie aus einem Traume und besinnt sich auf das, was ihm geschehen ist. Die Engel — das unmündige Volk, wie der Teufel sagt, — die, welche das Himmelreich erworben haben, weil sie den Willen Gottes als ihren eigenen wahren Willen erkannt haben und „geworden sind wie die Kinder," wie ein Andrer gesagt hat, — haben den Teufel überlistet, weil sie unschuldigen Herzens sind. Im Selbstgespräche legt der Teufel ein wichtiges Geständniss von sich ab: er hat seine Wette gegen Faust und gegen Gott verloren. Er gesteht ein, dass es eine hohe Seele war, die sich ihm verpfändet hatte, und dass er kein Recht habe sich zu beklagen, wenn er auch dieses Geständniss vor sich selbst mit der Lüge übertüncht, dass er um ein erworbenes Recht gebracht worden, dass ein grosser Schatz ihm entwendet, dass er getäuscht worden sei. Muss er doch zugleich eingestehn, dass er es verdient habe, wenn es ihm so schlecht ergehe; dass er in schmachvollster Weise missgehandelt (Unrecht gethan), sich selbst betrogen habe, sich selbst untreu geworden sei, indem er, der ausgepichte Teufel, gemeinem Gelüste, absurder Liebschaft (wie kann der Teufel den Engel lieben!) sich hingegeben habe. Ja er, der weltkluge Satan, hat sich selbst zum Thoren gemacht, zum rechten Erzthoren; je absurder die Liebschaft, desto grösser die Thorheit; — je klüger der Narr sich dünkt, desto dümmer ist dessen Narrheit.

Mephistopheles verschwindet von der Scene (— am

besten durch eine Versenkung) und aus der Tragödie, es wird nicht gesagt wohin; — selbstverständlich dahin, wohin er gehört.

Ehe wir aber Mephistopheles ganz entlassen, wollen wir noch einen Blick zurück werfen auf dessen verlorene Wetten. Im „Prolog im Himmel“ stand Satan vor Gott dem Herrn als Ankläger der ihm verhassten Menschheit; Gott verwies ihn auf Faust, indem er die Verheissung aussprach, dass er diesen aus der Verworrenheit zur Klarheit führen werde. Mephistopheles gelüstet Faust von Gott abzulenken, und der Herr lässt zu, dass der Teufel den Versuch mache, sagt ihm aber voraus, dass er ihm misslingen werde, denn, wenn auch der Mensch irre, so lange er lebe, so sei doch ein guter Mensch des rechten Weges sich unmittelbar bewusst. Gott giebt aber auch an, warum er die Versuchung zulasse: um den Menschen nicht in der Thätigkeit erschlaffen, ihn nicht in Ruhe untergehen zu lassen; — der Teufel soll den Menschen aufstacheln, auf dass derselbe nicht müde werde Gott zu suchen. Die ganze grosse Tragödien-Dichtung ist der Beweis, dass Gott recht hat. Faust, den der Teufel selbst mit den Worten charakterisirt hat: Nicht irdisch ist des Thoren Trank und Speise — und alle Nähe, alle Ferne befriedigt nicht die tiefbewegte Brust, — ist sich selbst treu geblieben: unermüdlich im Streben nach dem Höchsten, dem Einzig-genügenden, hat er wohl geirrt, viel und schwer, aber nie ist er müde und lass geworden, der Umgang mit Mephistopheles hat ihn nicht dahin gebracht Staub zu fressen mit Lust, d. h. dem irdischen Genusse zu unbedingter Ruhe sich hinzugeben, sondern im Gegentheil ihn aufgestachelt zu immer höherer Thätigkeit, bis zu jener vollkommen uneigennützigen, welche den als Naturgesetz und als Sittengesetz sich offenbarenden Gotteswillen aufsucht um ihn zum Inhalte des eigenen Willens zu machen und zu erfüllen. So gelangt Faust dahin die Aufgabe und den Zweck menschlichen Daseins zu erkennen, aller Magie abzusagen, der wahren Menschenwürde sich bewusst zu werden und daraufhin im Vorgefühle höchsten Glückes im irdischen Tode den höchsten Augenblick zu geniessen, d. h. in die volle Ewigkeit einzutreten um den ächten Göttersöhnen sich würdig anzureihen, mit ihnen der lebendig reichen Schöne sich zu erfreuen, umschlungen von

dem die lebendige, ewig wirkende Welt umfassenden Bande der Liebe, darauf zu sinnen mit dauernden Gedanken das, was in schwankender Erscheinung schwebt, zu befestigen — das Zeitliche zum Ewigen zu machen — aus dem zeitlich lebendigen Menschen einen Ewig-Lebendigen. Die Verheissung Gottes ist glorreich in Erfüllung gegangen.

Auch Faust gegenüber hat Mephistopheles seine Wette förmlich und gründlich verloren. Hierauf ist schon im Einzelnen hingewiesen worden, hier sei nur noch hervorgehoben, dass Faust, in Irrthum befangen, wie er war, über Ziel und Weg seines Lebens nicht sich klar sein konnte, aber dafür sein unmittelbares (instinctives, auf dunklem Drange beruhendes) Bewusstsein des rechten Weges Mephistopheles gegenüber gleich bei der ersten Begegnung dadurch bekundete, dass er die Wette mit dem Teufel darauf stellte: er wolle verloren sein, wenn er je bei dessen Gaben und Leistungen sich beruhigen würde. Mephistopheles hat es nicht dahin gebracht Faust durch Genuss zu betrügen, ihn zu beruhigen, bis zum Augenblicke seines Todes, den er nicht im sinnlichen Genusse, sondern in der Ahnung ewiger Seligkeit erlebt. Und solchem irdischen Ende des aus der Zeit zur Ewigkeit emporringenden Menschen gegenüber erfährt der Teufel an sich selbst, dass er, der doch von Haus aus zu den Göttersöhnen, wenn auch zu den abgefallenen, gehört, ja der geschworene Todfeind und ewige Ankläger des Menschen ist — indem er diesem nachsagt, er brauche seine „Vernunft nur um thierischer als jedes Thier zu sein“ (Prol. i H. V. 43 u. f.), — gemeinster Sinnlichkeit fluchend sich hingiebt, zu thierischer Begierlichkeit sich erniedrigt und damit aller Würde und jedes Rechtsanspruches verlustig geht Der Teufel fällt in dieselbe Grube, die er angelegt hat um den Menschen zu fangen, und anstatt Triumphes ist sein Gewinn Schmach, Verzweiflung, Thorheit, denn (wie er selbst gesagt): „Nichts Abgeschmackteres giebt es in der Welt, als einen Teufel, der verzweifelt“ (S. I. Theil V. 3016).

Durch die Aeusserung des zum Schlusse sich wieder fassenden Satans: „Wie wird mir! — Hiobsartig, Beul' an Beule, der ganze Kerl, dem's vor sich selber graut!“ — werden wir daran erinnert, dass die Tragödie „Faust“ sich ursprünglich an das alttestamentliche Drama: „Hiob“ anlehnt, indem die Exposition des Stückes hier wie dort genau dieselbe ist. Auch der Schluss des „Faust“ stimmt insofern

mit dem Schlusse des Buches Hiob zusammen, als der Teufel in beiden Fällen die Wette verloren hat. Wenn der Teufel, welcher Hiob mit Qualen an seinem Leibe heimsuchte um ihn zum Abfalle von Gott zu bringen, bei seinem Abfahren aus unserer Tragödie selbst von sich sagt, dass ihm hiobsartig zu Muthe sei, so gesteht er damit ein, dass es ihm mit Faust ebenso schlecht gelungen sei, wie einst mit Hiob, und zugleich, dass er dereinst wie jetzt, in dieselben Fallstricke gefallen sei, welche er ausgestellt hatte um „Gottes Knecht" zu fangen. Wir aber finden uns durch solche Erinnerung veranlasst wie an die Uebereinstimmung so auch an die Unterschiedenheit beider Dichtwerke zu denken. Im Buche „Hiob" geht der Teufel darauf aus den Menschen zum Abfalle von Gott durch Leiden zu bringen, welche er unter Gottes Zulassung über ihn verhängt, und die Dichtung liefert den Beweis, dass irdisches Leid über den Menschen nicht nur, wie der kurzsichtige Verstand behauptet, als Strafe für Sünde komme, sondern auch zur Prüfung der Treue und Uebung in der Geduld. In der Tragödie „Faust" dagegen versucht der Teufel den Menschen nicht durch Leid, sondern durch irdische Lust. Satan hofft, dass im Sinnengenusse der Mensch Gott vergessen, sein Streben nach Gottähnlichkeit aufgeben werde, und macht die Erfahrung, dass der edele Mensch, welcher sich treu bleibt, durch Sinnengenuss sich nicht abwendig machen lässt, vielmehr durch die Unbefriedigung, welche er in demselben findet, (also durch die indirect ihm bereiteten Qualen, die Seelenqualen), aufgestachelt sich fühlt zu neuem unverdrossenem Streben, zur rastlosen Thätigkeit und im Kampfe mit der Natur endlich die Mittel und Wege entdeckt, welche ihm forthelfen zur Gottähnlichkeit und ihn dahin bringen sich selbst über Gott zu vergessen, um in Gotte sich selbst wiederzufinden (wie die letzte Scene unserer Tragödie noch näher anschaulich machen wird). Der rastlos strebende Mensch wird endlich sich bewusst, dass die verständige That der Zweck des Menschenlebens ist, welche nicht Menschenwerk, sondern Gotteswerk vollbringt. Durch dieses Bewusstsein gelangt er aber zur Freude am Dasein, zum Frieden mit sich selbst und zur Freiheit, welche das Erbtheil der Kinder Gottes ist.

---

52. Scene.

Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde.

(Vers 786—1053.)

Heilige Anachoreten (gebirgauf vertheilt, gelagert zwischen Klüften).

Durch die Ueberschrift erhält die Phantasie nur ein dürftiges Bild von den Aeusserlichkeiten der hochbedeutsamen letzten Scene der Tragödie. Auf die geistige Bedeutung der Gegend und des in ihr sich regenden Lebens wird aber sogleich durch Chor und Echo, mit denen der Auftritt beginnt, in die Aufmerksamkeit anregendster Weise hingedeutet. Sonst sagt man wohl, der Berg trage die Felsen, und die Felsen, indem sie den Wurzeln der Bäume zum Anhalte dienen, tragen die Bäume und den ganzen Wald. Für den Dichter und die den Berg bewohnenden Anachoreten (Einsiedler) ist das Verhältniss umgekehrt: Der seinem natürlichen Wesen nach himmelanstrebende Wald (— die heran schwankende Waldung heisst es um das Unbewusstsein, die Unsicherheit des ganz nur natürlichen Strebens zu bezeichnen —) umklammert mit den Wurzeln der Bäume, aus denen er besteht, die Felsen und hebt sie und weiter den Berg, zu welchem sie gehören, ja schliesslich die Erde mit sich empor gen Himmel, — das Lebendige hebt das Todte himmelan. Die vom Berge herabstürzenden Wasser spritzen von den Felsen abprallend empor von Terrasse zu Terrasse, als strebe auch der Wasserfall von unten nach oben. Das Echo, welches den Chorgesang der Anachoreten begleitet, ist die lebendige Erscheinung des Einstimmens der ganzen Natur des heiligen Ortes in das Loblied der hier hausenden Heiligen und des durch alle Himmel sich fortpflanzenden Wiederhalles, denn bald gesellen sich zu den auf dem Berge hausenden Anachoreten noch Himmlische Heerschaaren aller Ordnungen. In solcher Umgebung, wie die geschilderte, ist die tiefste Höhle kein Ort des Schreckens und der Beängstigung mehr, sondern nur ein schützender Aufenthalt frommer Einsiedler, und reissende Thiere (Löwen) lassen ihr Gebrüll verstummen und nähern sich zutraulich den Höhlenbewohnern, indem sie die Stätte des Friedens, der unerschöpflichen heiligen Liebe instinctiv ehren und heilig halten.

Die Interpreten verweisen auf allerlei Berge, die Goethe

im Sinne gehabt haben möge bei dem heiligen Berge, den er zur Schlusscene seiner Tragödie benutzt hat; nur daran haben sie nicht gedacht, dass der „Heilige Berg“ eine alttestamentliche, also uralte Vorstellung ist, jener Berg, von dem gesagt ist: „Die Wölfe werden bei den Lämmern wohnen. — Ein Knabe wird Kälber und junge Löwen und Mastvieh miteinander treiben; — und Löwen werden Stroh essen wie die Ochsen. — Man wird niemand letzen und verderben auf meinem heiligen Berge, sagt der Herr: denn das Land ist voll Erkenntniss des Herrn wie mit Wasser des Meeres bedeckt“. (Jes. 11, 6—9.) Und weiter: „Der Herr Zebaoth wird auf diesem Berge das Hüllen wegthun, damit alle Völker verhüllet sind, und die Decke, damit alle Heiden zugedeckt sind. Denn er wird den Tod verschlingen ewiglich. Und der Herr wird die Thränen von allen Angesichten abwischen und wird aufheben die Schmach seines Volkes in allen Landen. — Denn die Hand des Herrn ruhet auf diesem Berge“. (Jes. 25, 7—10.) Und endlich: „Der Herr segne dich, du Wohnung der Gerechtigkeit, du heiliger Berg. — Denn ich will die müden Seelen erquicken und die bekümmerten Seelen sättigen“. (Jer. 31, 23—25.) Der Berg der Propheten Israels ist der, den christlicher Glaubenseifer darzustellen gesucht hat hier und dort, und den auch unser Dichter nachgebildet hat in seiner Weise.

Ein hochheiliger, der ewigen Liebe geweihter Ort ist es, in den der Dichter in der Schlusscene seines grossartigen Tragödienwerkes uns einführt. Wie tief ernst dies gemeint ist, werden wir gleich näher erfahren aus den Gesängen der handelnden Personen, denn der ganze Auftritt ist durchweg musikalisch empfunden, gedacht und ausgeführt. Die auftretenden Personen sind bis auf zwei einzelne (Gretchen und Faust, von denen der letztere aber als gegenwärtig nur eben erwähnt wird) und dem aus der vorhergehenden Scene uns schon einigermaassen bekannten Chor der Engel, der aber jetzt unter der näheren Bezeichnung Chor der jüngeren Engel vorgeführt wird, solche, die uns noch nirgends in dem ganzen Dichtwerke erschienen sind. Es treten ausser dem Chore der Anachoreten, in welchen aber offenbar alle übrigen Chöre als Echo einzustimmen haben, also ausser dem Chore, welcher die Scene eröffnet, folgende einzelne Chöre auf: ein Chor seliger Knaben, ein Engelchor, zu welchem als Abtheilungen die jüngeren Engel und die vollendeteren Engel gehören, und

welchen der Chor der Büsserinnen sich anreiht, endlich ein Chorus mysticus, der gleich dem einleitenden Chore wieder ein alle einzelnen Chöre umfassender allgemeiner Chor ist. Als Solosänger treten aus diesen Chören einzelne Personen hervor, welche sämmtlich altchristlicher Tradition angehören, in ihrer Reihe aber auch, speciell dem Chore der Büsserinnen zugetheilt, Una Poenitentium sonst (im irdischen Dasein) Gretchen genannt. — Die erhabenste der auftretenden Gestalten ist die Mater gloriosa, — Maria, die ruhmreiche Gottesmutter.

Die ganze Scene erinnert in ihrem Aufbau und durch die auftretenden Personen an den freilich viel einfacher gehaltenen Prolog im Himmel, in welchem der Herr und die himmlischen Heerschaaren erschienen ähnlich wie jetzt die Mater gloriosa und die Himmlische Heerschaar. Dem Lobgesange der drei Erzengel auf Gott den Herrn, stellt sich der Chor mit Echo und der beschliessende Chorus mysticus gegenüber. Das Gegenbild gegen den im Prolog auftretenden Mephistopheles liefert im gegenwärtigen Epilog eine Büsserin sonst Gretchen genannt. Während dort Mephistopheles dem Herrn gegenüber frech sich vermaass dessen Knecht Faust zu verderben, dient Gretchen hier in Demuth der Mater gloriosa sich hingebend und gehorchend als Vermittlerin der Errettung und Erlösung von Faustens Unsterblichem. Und endlich: Die Verheissung Gottes des Herrn im Prolog geht glorreich in Erfüllung im Epilog.

Es ist zunächst anzuerkennen, dass der Schluss der Tragödie nach Form und Inhalt nicht nur überhaupt religiös, sondern ganz specifisch christlich ist. Schon die vorläufige oberflächliche Betrachtung beweist diess, noch mehr aber die näher eingehende Beschäftigung mit der vorliegenden Schlussscene, welche wir uns vorbehalten. Die vulgäre Meinung über Goethe ist, dass er gegen das Christenthum wenn nicht antipathisch, doch apathisch sich verhalten habe, und man hat zum Beweise dieser Ansicht wohl die Worte angeführt, die der Dichter selbst seinem Faust in den Mund gelegt hat, dem ihn (wie Mephistopheles höhnt!) katechisirenden Gretchen gegenüber: „Wer darf ihn (— Gott —) nennen und wer bekennen“ u. s. w. (s. I. Theil V. 3076 u. f.). Aber nur die Dummheit und der aus ihr geborene Fanatismus geben Religion und Confession für gleichbedeutend aus. Mit der Confession im engsten Zusammenhange steht

die Lehre von den Sacramenten und der Gebrauch oder auch Missbrauch derselben. Gretchen kann in ihrer Art, d. h. nach den confessionellen Vorurtheilen, welche sie mit der Muttermilch eingesogen, ganz Recht haben, wenn sie damals sagte: Faust ehre nicht die heiligen Sacramente, sei lange nicht zur Messe und zur Beichte gegangen, habe in Summa „kein Christenthum"; doch daraus folgt noch lange nicht, dass Faust, und noch viel weniger, dass Goethe keine Religion gehabt, oder auch nur, dass Goethe gegen das Christenthum eine feindselige oder gleichgültige Gesinnung gehabt habe. Man kann bekanntlich sehr correct in seinem Bekenntnisse und in der Uebung confessioneller Handlungen sein und dabei wenig oder gar keine Religion besitzen, so wie man umgekehrt ein tief religiöser Mensch sein kann ohne mit irgend einem Bekenntnisse in zweifelloser Uebereinstimmung sich zu befinden und an kirchlichen Gebräuchen sich zu betheiligen. Bekennen beruht auf wirklichem oder vermeintlichem Wissen. Der Apostel sagt aber und sein Ausspruch ist anerkannter Grundsatz des Christenthums: „Christum lieb haben ist besser als alles Wissen." (Ephes. 3, 19.) Die Liebe zu Christo und die Nachfolge Christi haben das Christenthum gegründet und ausgebreitet, während der fanatische Confessionalismus das Christenthum in seinem Grundwesen erschüttert und dessen Einheit und Ausbreitung gehindert hat. Christus selbst hat gesagt: „Dabei wird Jedermann erkennen, dass ihr meine Jünger seid, so ihr Liebe untereinander habet." (Ev. Joh. 13,35.) Christi ganzes Erlösungswerk wird auf die Liebe zu den Sündern zurückgeführt, so wie das göttliche Wesen ganz in Liebe aufgeht. Darum ist es auch echt christlich, wenn Goethe die weltbesiegende und aus dem Tode zum Leben errettende Liebe feiert, indem er diese Liebe für den Helden seiner Tragödie, d. h. für den rastlos zum Göttlichen hinstrebenden Menschen in Anspruch nimmt. Aber auch specifisch protestantisch ist die Anschauung des Dichters, sagt doch Luther: „Wenn Jemand wollte Gott malen und treffen, so müsste er ein solch Bild machen, das eitel Liebe wäre; als sei die göttliche Natur (das göttliche Wesen) nichts denn ein Feuerofen und Brunst solcher Liebe, die Himmel und Erde füllt." Dem kann man aber entgegenhalten, wie denn der Protestant Goethe dazu komme lauter der katholischen Tradition angehörige Personen bis hinauf zur Gottesmutter Maria zur Verherrlichung der göttlichen Liebe uns vorzuführen. Wir

werden später sehen, wie unser Dichter selbst zu dieser Frage in seinem Dichtwerke sich stellt, jetzt möge nur im Allgemeinen Folgendes hervorgehoben sein. Die katholische Tradition und speciell die auf ihr beruhende Anbetung Mariae wird zwar um des Aberglaubens willen, der sich daran gehängt hat, vom Protestantismus als Autorität und als wesentliche Quelle der Glaubenslehre nicht anerkannt, und insonderheit wird keinem Papste und auch keiner Kirchenversammlung die Berechtigung zugesprochen den Glauben zu „definiren" (d. h ihn seinem Inhalt und seiner Form nach festzustellen) und die Tradition zu überliefern, ja zu mehren, sondern in Sachen des Glaubens die Bibel als alleinige Autorität behauptet, auch jedermann gewiesen bei dieser Autorität sich Rathes zu holen nach seinem Bedürfnisse und geistigem Vermögen. Aber auch das schliesst in keiner Weise aus, dass nicht auch ein Protestant alles, was echt christlich ist an der katholischen Tradition und am katholischen Cultus, anerkenne und sich daran erbaue und es als Mittel zum Ausdrucke der eigenen religiösen Anschauungen gebrauche. Wir Protestanten haben niemals die christliche Tradition als Domäne des Papismus abgetreten, noch auch je den Anspruch auf Katholicität aufgegeben; diese ist uns nur von unsern fanatischen Gegnern abgesprochen worden, und wir haben das uns endlich um des Friedens willen leider äusserlich gefallen lassen. Man kann aber sehr wohl ein rechtschaffener Protestant sein und dabei innig bedauern, dass durch den Missbrauch geistlicher Gewalt die Allgemeinheit (Katholicität) der christlichen Kirche in ihrer äussern Erscheinung zerstört worden sei, und der Zuversicht leben, dass die christliche Kirche in ihrer wahrhaftigen Katholicität noch einmal aus der Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit wieder eintreten werde. An alle dem kann nur die vorurtheilsvolle Bornirtheit Anstoss nehmen. Geistreiche, also gottbegnadete Männer, wie Goethe ein solcher war, überschauen die Culturgeschichte der Menschheit mit vorurtheilslosen Augen und achten jede Erscheinung im Culturleben, in welcher das Ringen menschlichen Wesens nach Gottähnlichkeit, d. h. nach sittlicher Veredelung sich offenbart, gleichviel unter welcher Firma oder Fahne eine solche Erscheinung aufgetreten ist. So ist es gekommen, dass in dem Tragödienwerke Faust neben dem echt protestantischen Gedanken einer erschöpfenden (d. h. den geistigen Gehalt ausdrückenden, nicht blos Worte für Worte setzenden)

Bibelübersetzung um zur geistigen Befriedigung zu gelangen, die Götter- und Fabelwesen des classischen Alterthumes, das wüste Treiben der Magie mit Hexen, Zauberern und Gespenstern, und auch Gott der Herr mit den himmlischen Heerschaaren, so wie die Himmelskönigin als Mater dolorosa und als Mater gloriosa umgeben von den begeisterten Verehrern ewiger und heiliger Liebe Platz gefunden haben. Alle diese verschiedenartigen Vorstellungen sollen damit keineswegs als gleich würdig und gleich gültig hingestellt werden. Ich würde es nicht für möglich halten, wenn ich es nicht erlebt hätte, dass es Menschen geben könne, die sich wundern über Aeusserungen religiöser Anschauung, die ihnen bei Goethe entgegengetreten sind. Als ob es noch je einen grossen Dichter, ja überhaupt einen geistreichen denkenden Menschen gegeben hätte, welcher nicht tief religiös gewesen wäre, viel mehr als alle, welche ein Geschäft aus dem Herr-Herr-Sagen machen und Bekenntnisse herplappern um dahinter ihre Gedankenlosigkeit und Gottlosigkeit zu verbergen.

In der christlichen Theologie ist von Alters her eine Richtung vertreten gewesen, deren Angehörige mit schwärmerischer Begeisterung in das göttliche Wesen und damit zugleich in den eigenen geistigen Ursprung ihrer selbst sich vertieft haben und in Folge solcher Vertiefung als Apostel der ewigen Liebe aufgetreten sind: die Mystiker. Diese haben nie an den Ketzerverfolgungen und den eigensüchtigen Herrschaftsbestrebungen der Hierarchie sich betheiligt, weil diese ihrem innersten Wesen zuwider waren. Der Name Mystiker bedeutet physisch einen, der blinzelnd um sich blickt, weil ihm die Augen durch das Hineinschauen in die Sonne geblendet sind, dann übertragen einen Menschen, der sich mit Erkenntnissen beschäftigt, welche der menschliche Geist seiner Unvollkommenheit wegen, wenigstens so lange als er noch den Täuschungen durch die Sinne ausgesetzt ist, nur in unbestimmten Umrissen unvollkommen, wenn auch immerhin in tief bedeutsamer Weise ahnungvoll zu fassen und zu begreifen vermag; oder mit andern Worten: der mit den Geheimnissen der Gottheit sich beschäftigt. Es ist eine ganz falsche Anwendung des Wortes gewesen, wenn man in neuerer Zeit eine theologisirende Richtung, welche auf gedankenlose Bekenntnisstreue den Hauptwerth legt und sich im Verketzern und Verfolgen Andersgläubiger und frei Denkender gefällt, mit dem Namen „Mystiker" bezeichnet, ja diesem Worte einen

tadelnden, wo nicht gar beschimpfenden Sinn beigelegt hat. In den Jahren, in welchen Goethe den Schluss seiner Fausttragödie niedergeschrieben hat, war dieser Missbrauch des Namens Mystiker stark im Schwange. Dennoch hat Goethe dieses Missbrauches nicht sich schuldig gemacht. Die Personen, welche er in der uns vorliegenden Schlussscene aufführt und welche in den als Chorus mysticus vom Dichter bezeichneten Schlussgesang einstimmen, sind sowohl den Namen nach, unter welchen sie vorgeführt werden, als den Worten nach, die ihnen in den Mund gelegt sind, Mystiker im wahren und echten Sinne des Wortes ohne irgend einen missfälligen Beigeschmack. Die Namen Pater ecstaticus, Pater profundus, Pater Seraphicus, Doctor Marianus sind allgemeine Bezeichnungen, die wohl nach früherer Sitte auch einzelnen historischen Persönlichkeiten beigelegt, von Goethe aber ohne Berücksichtigung geschichtlicher Individuen nur nach ihrer sprachlichen Bedeutung gewählt worden sind. Wenn aber der Dichter auch andere Persönlichkeiten aus der katholischen Tradition mit lateinischen Bezeichnungen aufführt wie Mater gloriosa, Magna Peccatrix, Mulier Samaritana, Maria Aegyptiaca, und una Poenitentium, so geschieht diess offenbar theils um auf bekannte Ueberlieferungen sich beziehen zu können, theils um der ganzen Gesellschaft einen einheitlichen Charakter aufzudrücken und der durch die ganze Schlussscene gehenden kirchlich religiösen Stimmung gerecht zu werden.

Sehen wir uns nun diese Scene in ihren einzelnen Bestandtheilen näher an.

Ein Pater ecstaticus ist ein „Verzückter Heiliger" (Vater geistigen Lebens). Sein Sologesang knüpft unmittelbar an den vorausgegangenen (schon besprochenen) Chor und Echo an, indem er den unermesslichen Schatz ewiger Liebe (den heiligen Liebeshort), den die Anachoreten bewahren und bewachen in ihren Herzen und verehren an dem ihm geweihten Orte, der geschilderten Friedenstätte, näher mit überschwänglichen Worten glühender Begeisterung schildert. Anachoreten werden die an diesem Orte sich aufhaltenden Heiligen genannt, also Einsiedler, von denen ein jeder einzeln für sich lebt, sich in sich selbst versenkend, ohne Verkehr mit der Welt das Göttliche in sich und sich in Gott sucht und findet in seiner eigenthümlichen Weise. Da aber das Eine und selbe Göttliche es ist, was in den verschiedensten und doch mit einander harmonisch zusammenstimmenden Gestaltungen auf-

tritt, so schliessen diese alle sich zusammen zu einem zum Himmel hoch auflodernden Liebesbrande, der alles, was irdisch ist an menschlichen Wesen, verzehrt und diese verklärt zu reinster Geistigkeit und ewiger Seligkeit. Der Pater ecstaticus legt in seiner Weise Zeugniss ab von diesem Wonnebrande, der ihn mit allen den anderen verklärten Geistern vereinigt als ein glühendes Liebeband, so dass aus irdischer Qual (siedendem Schmerz der Brust) Seligkeit (schäumende Gotteslust) wird. In seiner Verzückung fordert er alle Qualen sterblichen Leibes heraus über ihn zu kommen (Pfeile, Lanzen, Keulen, Blitze) um alles Vergängliche an ihm zu zerstören, damit der Kern ewiger Liebe, damit der unzerstörbare Geist zu seinem vollen Glanze gelange als ein unvergänglicher Stern (Dauerstern) am Himmel des zur Wahrheit verklärten Gottesreiches. Auf- und abschwebend, in die Qualen des Leibes sich versenkend und wieder aus ihnen zu den Seligkeiten des Geistes sich emporschwingend singt der verzückte Heilige seinen Lobgesang.

Ihm folgt in tiefer Region, wie der Dichter bemerkt, der Pater profundus, d. h. der „Tiefsinnige Heilige“. Auch er verkündigt das Evangelium der allmächtigen, schöpferischen (Alles bildenden) und Alles erhaltenden und rettenden (Alles hegenden) Liebe, aber so dass er das Walten derselben in alle Tiefen und Abgründe der Natur verfolgt und so wieder anknüpft an das Naturgemälde, welches der vorausgegangene Chor und Echo als Bedeutung der sich unsern Blicken darstellenden Scene entrollt hat. In allen den gewaltsamen Erscheinungen der Natur, welche zerstörend und verheerend zu wirken scheinen: im Sturme, der wild durch die Waldung braust, im Erbeben des Felsengrundes, in den nieder rasenden Wasserstürzen, im flammenden Blitze, der die Luft erschüttert, sieht er Liebesboten, welche verkünden den ewig schaffenden, alles umfassenden (umwallenden) Gottesgeist, zu dem er inbrünstig fleht, dass er auch ihn, den Menschengeist, entzünde, aus den Fesseln der unvollkommenen Sinne (die ihn mit dem Schmerze, der Qual, irdischen Daseins an die nur unvollkommen verstandene Welt ketten) befreie, zum Frieden verhelfe und erleuchte.

In mittlerer Region (also zwischen Himmel und Erde) schwebend erhebt endlich Pater Seraphicus die Stimme. Er hat seinen Namen von den geflügelten Engeln

— den Seraphim — die in Menschengestalt den Thron Gottes umstehen um das zur Gottwürdigkeit verklärte Menschenthum zu ehren. Der Pater Seraphicus verkündet die Erscheinung eines Morgenwölkchens, welches am Berge emporsteigend über die schwankenden Wipfel der Tannen des Waldes sich erhebt (— am frühen Morgen steigen über die Waldung leichte Nebelgebilde duftig empor um im Aether sich aufzulösen —) und dass sein Herz ihm ahnungvoll sage, es sei eine junge Geisterschaar. Die Ahnung bestätigt sich: es ist ein Chor seliger Knaben, die unwissend, wo sie sind und wer sie sind, fragend an den Vater, dem sie in der mittlern Region begegnen, sich wenden. Nichts wissen die Guten von sich, als dass sie glücklich sind und das Dasein preisen, das ihnen beschieden ist. Der menschenfreundliche Heilige sagt ihnen, dass sie Mitternachtgeborene seien, Kinder, welche gleich nach ihrer Geburt wieder der Zeitlichkeit entnommen sind um Engel zu werden. Geist und Sinn ist ihnen nur erst unvollkommen erschlossen, aber sie fühlen (instinctiv) zu ihm (dem Heiligen) sich hingezogen, weil er ein von der Liebe beseligter ist, deren die jungen Wesen bedürfen. Sie sind glücklich, weil sie von dem Irdischen und den Schmerzen, welche dasselbe geistigen Wesen auferlegt, keine Ahnung haben. Zärtlich ladet der Heilige die jungen Geister ein in sein Inneres einzukehren um von da aus mit seinen, an den Anblick der Welt gewöhnten Augen die Umgebung, in welcher sie sich befinden, anzuschauen. Er nimmt sie in sich auf und erklärt ihnen nun, was sie aus ihm heraus schauend erblicken: die Bäume, die Felsen, den vom Berge niederbrausenden Wasserfall. Den seligen Knaben ist aber im Innern des guten Paters nicht wohl, der Ort ist ihnen zu düster, der Anblick der Welt durch menschliche Augen beängstigt sie, sie bitten den Heiligen sie wieder fortzulassen. Das ist leicht begreiflich; wird doch den seligen Geistern zugemuthet mit dem Irdischen, dem sie so glücklich enthoben sind, sich menschlich zu befassen.*) Pater

*) Theatralisch wird der ganze Auftritt schwer sich machen lassen; doch das ist Sache des Regisseurs und seines Gehülfen, des Maschinenmeisters. Der erstere wird am zweckmässigsten seinen Rothstift anwenden, denn realistisch lässt sich auf andere Weise der Sache nicht beikommen. Die Musik freilich würde es fertig bringen, nur dürfte man die ätherischste aller Künste nicht mit der plumpen Afterkunst der Maschinenbaukunst liiren.

Seraphicus entlässt die Knaben gern, damit sie durch allmähliche Näherung zum Mittelpunkte alles geistigen Wesens erstarken. Solche Näherung ist Nahrung des Geistes, Offenbarung ewiger Liebe, welche Geister zur Seligkeit erzieht.

Ueberblicken wir als Ganzes den Gesang der drei Anachoreten: des Pater ecstaticus, Pater profundus und Pater seraphicus, so zeigt sich, dass derselbe den dreifachen Weg der Offenbarung bezeichnet, welcher dem Menschen gewiesen ist um zu Gott zu gelangen: den Weg der Selbsterkenntniss, auf welchem der Mensch dahin gelangt alles Nichtige, was ihm in Folge seiner natürlichen Existenz anhängt, abzuthun und des Ewigen, welches in ihn hinein gelegt ist als eines Samenkornes der Unsterblichkeit sich bewusst zu werden; — den Weg der Naturerkenntniss, welcher dahin führt das in der gegenständlichen Welt als wildes und wüstes Chaos Erscheinende mehr und mehr als von allmächtiger Liebe durchaus Geordnetes (— als Kosmos —) zu erkennen und aus solcher Erkenntniss die Zuversicht zu schöpfen, dass auch alle Verwirrung, alle Qual des denkenden, aber in die Schranken der Sinne eingeschlossenen Menschengeistes endlich zu beseligender Ordnung durch das Licht der Erkenntniss beschwichtigt, verklärt werde; — den Weg der unmittelbaren Offenbarung Gottes an das ihn instinctiv suchende, zu ihm sich hingezogen fühlende Menschenherz, welcher denen aufgethan wird, die in Kindes-Unschuld und -Einfalt sich ihm nahen, sich emporheben über die Täuschung der Sinne im Gefühle zunehmender Beseligung, geistig wachsen in der Gegenwart Gottes wie der Baum in Licht und Luft — zur Gottähnlichkeit.

Die seligen Knaben heben sich gemeinsam empor zu den höchsten Gipfeln des himmelanstrebenden Gebirges, im Reigen, mit verschlungenen Händen, im Vereine sich regend und singend, unmittelbar göttlicher Belehrung innewerdend, in Zuversicht den zu schauen, den sie verehren aus innigstem Vertrauen, d. h. ohne zu wissen warum, aus tiefinnerstem Herzenstriebe.

Unser Blick wird, indem er den sich empor hebenden Seligen Knaben folgt, in die oberen Regionen gerichtet, und dort nehmen wir Engel wahr, welche in der höheren Atmosphäre schweben und **Faustens Unsterbliches** tragen.

Worin besteht Faustens Unsterbliches? — Offenbar

in dem unverwüstlichen Kerne geistiger Wesenheit, welcher in jedem Menschen liegt, bald mehr, bald weniger entwickelt, welcher den Menschen zum Menschen macht, ihn vom Thier unterscheidet, — in dem, was der Dichter vorher durch den Pater ecstaticus als Dauerstern, ewiger Liebe Kern bezeichnen liess. Aber freilich lässt sich nicht leugnen, dass der Mensch als Thier geboren wird und erst durch die Erziehung in ein geistiges Wesen allmählich und in den verschiedenen Individuen in verschiedenem Grade um- und ausgebildet wird. An der Hand einer Reihe von wichtigen Entdeckungen der neueren Naturwissenschaft ist man sogar zu der Ansicht gelangt, dass die Thierwelt auf einem erfahrungsmässig nachzuweisenden Entwickelungsprocesse im Verlaufe einer unübersehbaren Reihe von Jahrtausenden bis zur Menschheit sich herausgebildet habe. Und wie der Mensch aus dem Thiere, so soll das Thier aus der Pflanze, die Pflanze aus einem anorganischen Dinge, aus einem Urstoffe, Protoplasma hat man ihn genannt, hervorgegangen sein. Aber daraus folgt nicht, wie man vielfach schliessen zu müssen gemeint hat, dass das geistige Wesen überhaupt nicht substantiell existire, sondern nur eine höchste und letzte Erscheinung sei, die den Wandelungsprocess der Materie begleite. Vielmehr ist die Materie selbst als Substanz hingestellt, welche unter dem bildenden Einflusse der Weltökonomie — im Kampfe ums Dasein — bis zur Geistigkeit sich erhebt; oder mit anderen Worten: dass die Materie die primitive, embryonische Existenz des Geistes ist; wobei als letzte Perspective eine allgemeine Vergeistigung alles materiellen Daseins sich darbietet. Es steht auch diese Vorstellung nicht im Widerspruche mit christlich-religiöser Anschauung, denn sie ist in Wahrheit nur eine prosaische Bestätigung des hochpoëtischen biblischen Ausspruches: „Alle Kreatur seufzet nach der herrlichen Offenbarung der Kinder Gottes“ und der Forderung: „des Freiwerdens der Kreatur von dem Dienste des vergänglichen Wesens (— der Naturnothwendigkeit —) zur herrlichen Freiheit der Kinder Gottes.“ (Röm. 8, 19—21). Doch es kann gezweifelt werden, ob Goethe bei seiner Dichtung an derartige Vorstellungen gedacht habe, obgleich sie für ihn, welcher so angelegentlich mit der „Metamorphose der Pflanzen“ sich beschäftigt hat, nahe genug lagen. Aber in dieser Beziehung erhalten wir einen bedeutsamen Wink durch die Bemerkung, dass unser Dichter in seiner Handschrift der gegenwärtigen Scene anstatt des Aus-

druckes „Faustens Unsterbliches" geschrieben hatte: Faustens Entelechie. Es ist letzteres ein philosophischer Ausdruck, dessen Aristoteles zuerst sich bedient hat, indem er damit das durch den Lebensprocess zur Verwirklichung kommende Wesen bezeichnete. Im Sinne des Aristoteles würde man die soeben bezeichnete moderne Anschauung auch so aussprechen können: der Mensch sei die Entelechie der Schöpfung. Auf den einzelnen Menschen angewendet wird aber dessen Entelechie das sein, als was dessen ursprüngliches (und urewiges!) Wesen sich darstellt, nachdem es im zeitlichen Leben seinen Entwickelungsprocess durchgemacht hat. Nach Aristoteles ist aber der Mensch das Ziel der Schöpfung (der Zweck und das Ende derselben) und in der lebendigen Menschenseele kommt die Schöpfung zu der Vollendung, d. h. Verwirklichung dessen, worauf sie angelegt, was von Anfang in sie hineingelegt ist. Es drückt also, wie man sieht, das von Goethe gebrauchte Wort Entelechie, für welches er später den deutschen, an christlich-religiöse Vorstellungen anknüpfenden Ausdruck Unsterbliches setzte, dieselbe Vorstellung aus, zu welcher auch die neueste naturwissenschaftliche Speculation über Entstehung und Entwickelung der Welt an der Hand der Erfahrung hinführt, wenn sie richtig verstanden, nicht blos zu Renomisterei mit einem gedankenlosen Atheismus benutzt wird.

Nach der christlich-religiösen Vorstellung, welche sowohl mit der naturwissenschaftlichen als mit der aristotelisch-philosophischen Anschauung sich verträgt, ist der Mensch bestimmt eine „Rebe am Weinstocke" (Joh. 15, 5.), ein „Glied am Leibe" (I. Cor. 12, 27.) zu sein, indem die Geisterwelt als ein von Gott belebter und ohne Widerspruch beherrschter Organismus betrachtet wird. Indem der Dichter auf diesen Standpunkt sich stellt, lässt er die mit Faustens Unsterblichem empor schwebenden Engel in einem Triumphgesange die Rettung des edlen Gliedes der Geisterwelt aus der Gewalt des Bösen verkünden, die ihnen gelungen sei, weil der Gerettete (Faust) nie abgelassen habe vom Streben und Ringen nach Wahrheit und Wirklichkeit, indem er niemals am hohlen Scheine Beruhigung und Befriedigung gesucht und gefunden habe, — also, weil er sich selbst als geistiges Wesen treu geblieben ist. Und da die ewige Liebe an dem einzelnen Geiste nur in dem Maasse der Würdigkeit desselben theilnimmt, so bestimmt diese Theilnahme auch das Maass der Freude über den

Erlösten. An solcher Freude betheiligen sich lebhaft die jüngeren Engel, also die gleich Faust Erlösten, vom Bösen Geretteten, denen von ihrem zeitlichen Zustande noch soviel anhaftet, dass sie, wie des Erlösten, so auch des Sieges sich freuen über die bösen Geister und ihren Meister, den alten Satansmeister (so nennen die Engel Mephistopheles ausdrücklich), welchem die Liebe zur Qual geworden, die ihn schärfer peinigte als Höllenfeuer. Diese Liebe kam über die Teufel mit den Rosen, welche die jüngeren Engel auf sie herabgestreut haben. (S. S. 379.) Wir erfahren jetzt näher, welche Bewandtniss es mit diesen Rosen hat. Die jüngeren Engel haben sie aus den Händen heiliger Büsserinnen empfangen, welche uns bald im Gefolge der Himmelskönigin Maria begegnen werden. Schon deren Name deutet an, dass sie zur himmlischen Seligkeit aufgenommene, ursprünglich menschliche weibliche Wesen sind, deren einst irdische und sündliche Liebe zur geistigen und heiligen Liebe sich verklärt hat. Rosen sind ihrer würdige Symbole: Kinder der Erde, aus denen überirdische Glut leuchtet, himmlischer Duft strömt. — In der Heiterkeit, welche die Liebesqual der bösen Geister den jüngeren aus Menschen hervorgegangenen Engeln verursacht, ist noch ein Ueberrest sinnlich weltlicher Gesinnung, von der die vollendeteren Engel sich gereinigt haben, darum stimmen diese in die Lust der jüngeren Engel nicht nur nicht ein, sondern erklären auch, dass es ihnen Pein verursache mit irgend einem Erdenreste sich zu befassen, wie ein solcher auch Faustens Unsterblichem noch anhange. Unter den irdischen Stoffen wird der Asbest von Alters her als ein unverbrennliches Mineral geschätzt, aus welchem man in Folge seiner faserigen Beschaffenheit Gespinnste und Gewebe bereiten kann (Gewänder, um bei Verbrennung der Leichen deren Asche zu sammeln). Daher sagen die Engel: selbst ein aus Asbest bestehender Erdenrest (welcher noch an Faustens Unsterblichem als dessen Umhüllung hafte) würde nicht jene Reinheit besitzen, welche dem ganz verklärten Geiste vollkommen gemäss wäre. Wenn, fügen die Engel hinzu mit offenbarer Hindeutung auf Faust, ein gewaltiger Geist einmal mit dem Irdischen (den Elementen) sich vereinigt habe (im irdischen Dasein), so vermöge kein Engel eine völlige Trennung des Geistigen vom Leiblichen zu bewirken, das könne nur die ewige Liebe, welcher die Engel zwar sich hingeben, die selbst sie aber nicht sind die sie nicht repräsentiren.

Das Geheimniss der Schöpfung und zugleich das Bedürfniss der Erlösung wird da mit einer Naivetät vom Dichter ausgesprochen, welche die Bedeutung unwillkürlicher Prophetie hat. Sie erinnert aber an die ältere Verkündigung (I. Cor. 15,45 u. f.): „Der erste Mensch Adam ist gemacht ins natürliche Leben und der letzte Adam ins geistliche Leben. — Der erste Mensch ist von der Erde und irdisch; der andere Mensch ist der Herr des Himmels. — Und wie wir getragen haben das Bild des irdischen, also werden wir auch tragen das Bild des himmlischen."

Die jüngeren Engel wissen Rath um die vollendeteren aus ihrer Pein zu befreien, indem sie auf die Schaar seeliger Knaben hinweisen, welche, wie wir schon erfahren haben, durch allmähliche Annäherung an Gott, zu dem sie sich hingezogen fühlen, wachsen und erstarken sollen. Die jüngeren Engel geben den Rath diesen Knaben Faustens Unsterbliches zuzugesellen, damit es mit ihnen emporsteige, mit ihnen am schöneren Lenz und Schmuck der höheren Regionen sich erquicke und so mit ihnen geistiger Vollendung entgegenreife. Da der Vorschlag auch sogleich ausgeführt wird, so geht an Faust im eminentesten Sinne die Weisung in Erfüllung: „Werdet wie die Kinder, denn ihrer ist das Reich Gottes." Die seligen Knaben nehmen Faustens Unsterbliches in ihre Mitte, welches ihnen von den Engeln anvertraut wird (als ein englisches Unterpfand). Dasselbe wird vorgestellt als noch umgeben, verhüllt, eingesponnen von den Resten irdischer Existenz wie eine Puppe, in welcher der künftige Schmetterling schon sich zu entwickeln und lebendig zu regen begonnen hat. Die Flocken, die noch ihn umgeben, müssen losgelöst werden, damit er frei seine Schwingen zu entfalten vermöge.

Zugleich mit den seligen Knaben, die um Faustens Unsterbliches nunmehr beschäftigt sind, heben auch wir uns nach oben, wo in der höchsten reinlichsten Zelle der Doctor Marianus sich bemerklich macht und unsere Aufmerksamkeit auf eine neue hochbedeutsame Erscheinung im lichten Aether des Himmels hinlenkt. Der Doctor Marianus ist der Gelehrte, welcher sein ganzes Sein und Wesen, Sinnen und Trachten der Reinsten der Reinen, der jungfräulichen Himmelskönigin ergeben hat. In klösterlicher Einsamkeit (der Zelle) hat er sich so hoch wie möglich über das irdisch-gemeine Treiben zu erheben gesucht und aus seiner nächsten Umgebung alles, was an Erdenschmutz und Erden-

elend erinnert, entfernt. Emporschauend in den lichten Aether, erhobenen Geistes, erblickt er eine Schaar von Frauen, die höher und höher emporschweben, indem sie eine von einem Sternenkranze umgebene, im höchsten Glanze strahlende Erscheinung umringen, in welcher der Heilige die von ihm angebetete hochherrliche Himmelskönigin Maria erkennt. Hingerissen von Entzücken stimmt er einen feierlichen Lobgesang auf Maria an. Er fleht zu ihr als Herrscherin der Welt, dass sie ihm im blauen ausgespannten Himmelszelt ihr Geheimniss (ihre geistige Bedeutung) zu schauen vergönne. Ein wahres Geheimniss ist nicht das, was nicht ausgesprochen wird, — das ist nur ein Verschwiegenes —, sondern das, was seinem Wesen nach nicht ausgesprochen, von Menschen in Worten würdig und erschöpfend nicht ausgedrückt werden kann. Aber es muss doch für den Menschen existiren, also muss es von ihm wahrgenommen werden, nicht durch den Verstand, denn was der Mensch versteht, das kann er auch in Worte kleiden, sondern durch ahnungvolles Schauen, welches der Mensch durch die Sprache nur stammelnd unvollkommen anzudeuten vermag, dafür aber, nachdem er es innerlichst erlebt hat, durch Thaten vollgültig bezeugen kann. Das Geheimniss der höchsten Herrscherin der Welt kann nur eben diese ihre, der erhabensten Repräsentantin edler Weiblichkeit, Weltherrschaft sein; — also der verzückte Sänger begehrt, dass die weltbeherrschende Macht edler Weiblichkeit vor den zum Himmel emporgerichteten Augen seines Geistes aufgehen möge, — auf blauem Grunde, denn blau ist die Farbe der Treue und des Geheimnisses. Die Treue selbst ist das Geheimniss, wie es aufgeht in der Empfindung dessen, der es schaut und der es verständnissinnig erfasst, es erlebt. Die Sprache hat nur Ein Wort für das Geheimniss, auf welches die Weltherrschaft weiblichen Wesens sich gründet, welches aber dasselbe nur so unvollkommen andeutet, dass es nur allzuleicht und allzuoft missverstanden wird. Diess Wort ist: Liebe. Mit ihm deuten wir die unwiderstehliche, alle Fasern menschlichen Daseins anspannende, es ganz umfassende und stärker als alle Qual des Leibes, ja als der Tod es bewältigende Macht hingebender Sehnsucht nach Vereinigung mit dem Einzigen, Alleinigen, von dem alle Existenz ausgeht und das alle Existenz in sich zurücknimmt, das an sie sich hingiebt. Diese Hingebung ist höchste Seligkeit: heilige Liebeslust, die des Mannes Brust erfüllt

mit allumfassendem Ernst und zartester Erregung, so dass er todesmuthig zur That sich entschliesst im Dienste der ewigen Liebe. Wenn aber seine Hingebung angenommen wird, so durchdringt ihn beseligend ein über allen Kampf, über alle Qual erhebender Friede. So stehen das weibliche und das männliche Princip einander gegenüber: Gebären und Empfangen auf der einen Seite, weltbezwingende Thatkraft und selige Hingebung auf der andern Seite, als Andeutung eines unaussprechlichen Geheimnisses, dem der edle Mensch in Keuschheit, Reinheit und Verehrung jungfräulicher Schönheit, ehrwürdigster Mütterlichkeit, königlicher, ja göttlicher Hoheit zu nahen wagt. Solche Würde und Hoheit kann, wenn der Mensch durch freie Wahl (— uns erwählte Königin — V. 953) sie anerkannt hat, nicht beeinträchtigt werden, es geschieht kein Raub an ihr, wenn die Schwachheit und Hinfälligkeit menschlichen Wesens zu ihr sich flüchtet, um bei ihr Schutz vor sich selbst zu suchen, Befreiung aus den Banden sinnlicher Gelüste, von denen sie sich umstrickt fühlt. Was der eigenen Kraft misslingt, wird durch göttliche, erbarmende Liebe vollbracht werden. Das ist die Zuversicht, das innige Vertrauen, welches die sündhaften Frauen — die sich verführen liessen das edle weibliche Wesen der Gemeinheit in eitler Thorheit und Verblendung preis zu geben, die aber nunmehr ihrer Schwachheit und Sündhaftigkeit büssend sich bewusst geworden sind — ermuthigt um Gnade flehend der Unberührbaren zu nahen, in ihrer Gegenwart den reinen Aether zu schlürfen, aus dem von ihnen Kraft zum höheren Geistesleben geschöpft wird, und flehend die Kniee der Himmelskönigin zu umfangen, damit sie ihrer Schwachheit sich erbarme und ihre Rettung, wie schwer sie ist, aus göttlicher Machtvollkommenheit vollbringe. Das Geständniss ihrer Schwäche, Befangenheit und Bethörbarkeit ist das einzige, was die vertrauensvoll (traulich) nahenden Sünderinnen beizutragen vermögen zu dem heiligen, aber für sie zu schwierigen Werke ihrer Rettung.

Die Mater gloriosa, (die „ruhmreiche Mutter“) schwebt einher; in ihrem Gefolge befindet sich der Chor der Büsserinnen, welche die unvergleichliche (ohnegleiche), gnadenvolle anflehen eine Bitte ihnen zu gewähren. Zur Begründung und Empfehlung der gemeinsamen Bitte beruft jede der (drei namhaft gemachten) Büsserinnen sich zunächst auf die Gnaden, die ihr zu theil geworden, und auf

die Beweise von Reue und Busse, die sie abgelegt hat. Die Magna Peccatrix, die „Grosse Sünderin“, wie Maria Magdalena (Luc. 7, 36) genannt wird, beschwört die Gottesmutter bei der Liebe und Verehrung, die sie einst deren zum Gotte verklärten (in seiner Göttlichkeit offenbar gewordenen) Sohne bewiesen, als er mit den Pharisäern zu Tische sass, indem sie hinter ihm niederkniete und seine Füsse mit köstlichen Salben und mit ihren Thränen benetzte und sie trocknete mit ihren Haaren und bedeckte sie mit ihren Küssen und nicht achtete der Verwerfung, des Spottes und Hohnes der Pharisäer. — Die Mulier Samaritana (die „Samariterin“ Joh. 4, 7), welcher Jesus, als er von ihr Wasser verlangte aus dem Brunnen Jacobs, vorwarf, dass sie fünf Männer gehabt, und den sie jetzt habe, sei nicht ihr Mann, worauf sie ihn erkannte als einen Propheten, er aber ihr verhiess, er werde ihr lebendiges Wasser geben, das allen Durst für ewig stille und werde ein Brunnen des Wassers werden, das ins ewige Leben quillt, — jenes Weib, zu welchem der Herr gesagt: „Gott ist ein Geist und die ihn anbeten, müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten“, — beruft sich der Gebärerin des Heilandes gegenüber auf diese Unterredung und beweist durch ihre Ansprache, dass sie nunmehr wisse, wer der Brunnen des Heils sei, dess Wasser durch alle Welt fliesst. — Maria Aegyptiaca (die „Aegyptische Maria“, welche nicht in der Bibel, sondern in den Acta Sanctorum erwähnt wird), eine arge Sünderin, welche, als sie die Kirche zum heiligen Grabe in Jerusalem betreten wollte, von einer unsichtbaren Gewalt sich zurückgestossen fühlte, dadurch zu Besinnung und Reue gelangte, viele Jahre der Busse in der Wüste zubrachte und endlich dort unter Hinterlassung eines von ihr in den Sand geschriebenen Scheidegrusses starb, — weist auf diese ihre Erlebnisse hin. Hierauf vereinigen sich die drei Büsserinnen wieder zum gemeinsamen Lobgesange auf die glorreiche Mutter, welche die Sünderinnen nicht zurückweist, sondern, wenn sie Busse thun, zulässt, dass dieselben ewiger Vervollkommnung entgegengehen, und stellen ihr dann eine reuige Sünderin vor, welche, ohne ihres Fehltrittes sich bewusst zu sein, einmal nur sich vergessen habe, indem sie dieselbe zur Sündenvergebung empfehlen. Diese reuige Sünderin (Una Poenitentium) ist niemand anders

als die arme Margarete, welche von Faust verführt, in ihrem Wahne den Tod ihrer Mutter und den Tod ihres Kindes herbeigeführt hatte, auch zur Erschlagung ihres Bruders Veranlassung geworden war, die dann, vor Gericht gestellt und zum Tode verurtheilt, um den an sie noch in ihrer höchsten Seelennoth in verführerischer Gestalt herantretenden Versuchungen zu entgehen dem Gerichte Gottes sich übergeben hatte (s. S. 138 u. f.). Die Büsserin (sonst Gretchen genannt) schmiegt sich zu der göttlichen Maria Füssen mit einem Gebete, welches nach Form und Inhalt eine Erinnerung ist an jenes Gebet, welches Gretchen in den trübsten Jammertagen ihrer Jugend vor dem Andachtsbilde der Mater Dolorosa (der „schmerzenreichen" Gottesmutter — 18. Scene I. Theil V. 3230 u. f.) gebetet hat. Jetzt im Augenblicke seligsten Entzückens, welcher ihr durch die Errettung des Jugendgeliebten aus der Gewalt des Bösen zu theil geworden, ruft sie die Unvergleichliche, Strahlenreiche an mit gnädigen Augen das Glück zu schauen, welches ihr durch die Heimkehr des zur geistigen Reinigung und Verklärung gelangten (des nicht mehr Getrübten) Jugendfreundes zu theil werde. Zugleich nähern sich auch die seligen Knaben in Kreisbewegung wie ein Lichtnebel, ein von der Erde sich lösendes zum Aether emporsteigendes Wölkchen, welchen Faustens Unsterbliches anvertraut worden. Unter der Pflege der ohne alle Welterfahrung, also unmittelbar (ohne die Versuchungen und die Qualen irdischen Daseins kennen gelernt zu haben) in das ewige Geistesleben Aufgenommenen hat Faust rasch sich entwickelt und seine treuen Pfleger überwachsen, so dass diese nunmehr die Hoffnung aussprechen können, er, der Welterfahrene, werde bald aus ihrem Pflegling ihr Lehrer werden um ihnen das zu gewähren, was ihnen, den früh aus dem (irdischen) Leben entfernten, fehlt. Gretchen liebt ihren Jugendgeliebten Heinrich noch, aber mit einer von aller irdischen Leidenschaft vollkommen gereinigten Liebe, indem sie einzig und allein an der Umgestaltung seiner Erscheinung im sittlich edlen Geistesleben Antheil nimmt. Zur Mater gloriosa gewendet zeigt sie in ihrem Glücke darauf hin, wie in der Umgebung reiner Geister (der noch von jedem sündhaften Anfluge rein gebliebenen seligen Kinderschaar) Faust wiedergeboren wird, die letzten Ueberreste der irdischen Hülle, die noch an ihm haften, abstreift und in der Fülle unverwüstlicher

Jugendkraft in einem neuen ätherischen Gewande mit einem geistigen Leibe angethan, sich darstellt. Sie fleht, dass ihr vergönnt werde ihn, den noch von dem ihm entgegenleuchtenden Tage der Ewigkeit Geblendeten, zu belehren, d. h. seine geistige Führerin zu werden. Und die Mater gloriosa erhört ihre Bitte, indem sie Gretchen mit einem entscheidenden: Komm! auffordert ihr nach, zu höheren Regionen sich zu erheben, — damit er — Faust — unmittelbar von ihr angezogen dahin ihr folge. So geht an Faust vorbildlich in Erfüllung das schöne Wort der Verheissung: „Wir waren weiland unweise, ungehorsam, irrig, dienend den Lüsten und mancherlei Wollüsten und wandelten in Bosheit und Neid und hasseten uns untereinander. Da erschien die Freundlichkeit und Leutseligkeit Gottes unsers Heilandes. Nicht um der Werke willen der Gerechtigkeit, die wir gethan hatten, sondern nach seiner Barmherzigkeit machte er uns selig durch das Bad der Wiedergeburt und Erneuerung des heiligen Geistes. Auf dass wir durch desselbigen Gnade gerecht und Erben seien des ewigen Lebens nach der Hoffnung.“ (Tit. 3, 3—6) — Wieder zeigt sich, wie die Geister im ewigen Leben erzogen werden: durch ahnungvolles Streben, Nachfolge verlockenden Beispiels, Erhebung in immer reinere Regionen, allmähliche Annäherung an den Mittelpunkt alles geistigen Lebens, an Gott. (S. V. 860 u. f.). Wie die seligen Knaben soll auch Faust herangebildet werden und die ahnungvolle Liebe ist auch für ihn die hebende, nachziehende und emportreibende Kraft, welche die Geister zu höheren Sphären emporhebt und sie gottähnlicher macht. In der Gegenwart der Reinsten aller Reinen, der heiligen Jungfrau, durch ihren Retterblick, wird die irdische Weiblichkeit gereinigt und verklärt, indem alles Sinnen des Herzens selig sich hingiebt an den Dienst einer über jede sinnliche Regung erhabenen und eben darum vollkommenen Liebe, wie sie in aufsteigender Entwickelung in der Jungfrau, der Mutter, der Königin, der Göttin zur ebenbildlichen Erscheinung kommt. Das ist es, was, — während die Mater gloriosa zu den höheren Sphären sich erhebt, begleitet von dem Chore der Büsserinnen, denen Gretchen und Faust sich anschliessen und wie eine Lichtwolke der Chor seliger Knaben folgt, — der Doctor Marianus, auf sein Angesicht betend niedergesunken, verkündigt, indem er alle reuig Zarten (alle Frauen) auffordert zum eigenen Heile und zum Heile,

der Menschheit die Augen zu erheben um einen rettenden (seligmachenden) Blick des Urbildes reiner und ewiger Liebe in sich aufzunehmen. Und hierauf stimmen alle die Gottgeweihten, welche auf dem heiligen Berge einzeln und in Gruppen vertheilt sich aufhalten und im durch alle Himmel sich ausbreitenden Aether emporstreben, zusammen den Chorus mysticus an, welcher die Himmelfahrt Mariae, die Glorification des Ewig-Weiblichen mit schwerwiegenden, wie mit Demant in unzerstörbares Edelmetall geschnittenen Worten ausspricht, zugleich aber auch dem ganzen grossen Dichtwerke seine Stelle im Geistleben der Menschheit bewusst anweist, sowohl in seiner unvermeidlichen zeitlichen Unvollkommenheit, als in seiner unübertrefflichen ewigen Bedeutsamkeit.

Alles was entsteht und vergeht — alles Vergängliche —, also alles Zeitliche ist nicht das, was es für unsere schwachen Sinne zu sein scheint, sondern nur unvollkommene Hindeutung auf ein Anderes, dem allein Wahrheit und Wirklichkeit zukommt: das Ewige, das Ueberirdische, das was nicht entsteht und nicht vergeht. Also das Vergängliche ist nur ein Gleichniss. Hier — in der Welt der Zeitlichkeit — ereignet sich, d. h. entsteht und vergeht in der Form der Zufälligkeit, nur das Unzulängliche (das über sich hinweg auf ein nur unvollkommen von ihm Angedeutetes hinweist); was aber als That hier (in der Welt der Zeitlichkeit) sich geltend macht in der Form der Freiheit, der Verwirklichung des selbstbewussten Willens, der Geistigkeit, ist jenes durch das Vergängliche Angedeutete, welches durch Worte ebenso wenig wie durch Ereignisse sich beschreiben lässt: das Unbeschreibliche, was uns, den Menschen erhebt aus Zeit in Ewigkeit, über die Welt der Vergänglichkeit in die Welt unbeschreiblicher That, — das ist die unmittelbare Anziehungskraft der Weiblichkeit in ihrer zur höchsten geistigen Reinheit verklärten ewigen Bedeutung —: Das Ewig-Weibliche.

Indem der Dichter diesen Gedankengang selbst als Ereigniss (als Fabel der Tragödie) darzustellen unternahm, konnte er auch nicht mehr geben, als ein Gleichniss, welches nur unvollkommen andeutet, was er wollte; aber seine Geistesthat als solche enthält die ewige Wahrheit und Wirklichkeit, sie ist der Ausdruck seines Willens, welcher darauf gerichtet war das Princip, aus welchem aller und jeder Werdeprocess hervorgeht, in seiner sittlichen, über alle

Zeit erhabenen Bedeutung zur Anschauung zu bringen: Das Ewig-Weibliche.

Wenn Goethe, wie jeder wahre Dichter von jeher gethan hat und stets thun wird, vermöge des ihm innewohnenden prophetischen Geistes die Ereignisse, deren er sich als Mittel zum Zwecke bedient, nicht selbst erfindet, sondern der Sage entlehnt (oder der Geschichte, welche für den Dichter auch einzig dieselbe Bedeutung hat, wie die Sage, ganz gewiss keine höhere), so geschieht diess, weil er sich seinem innersten Wesen nach mit der Menschheit, wie sie vor ihm gewesen, identisch, als gegenwärtige Blüte und Frucht des vorausgegangenen Culturlebens der Menschheit fühlt und weiss. Und wenn Goethe als das zur Vollziehung und Vollendung seiner Dichterthat schliesslich einzig brauchbare Ereigniss, die christliche Tradition wählt, so erkennt er diese damit an als ein Gleichniss, welches freilich wie jedes Gleichniss in Unvollkommenheit verbleibt, aber doch einzig geeignet ist, das Unbeschreibliche in der Form der freien Willensbestimmung, der That, anzudeuten, gleichnissweise auf die erlösende Gewalt der ewigen Liebe hinzuweisen, die uns aufgehen mag einem jeglichen in seinem Herzen nach dessen Fassungsvermögen, wenn wir dem unmittelbaren Zuge sittlichen Wesens nachfolgen, welcher von dem Weibe ausgeht, dem wir und das uns in rechtschaffener, geistiges Wesen nicht entwürdigender, sondern dasselbe fördernder Liebe zugethan. Das Weib ist für den Mann eine Zeit und Ewigkeit verbindende Brücke. Suchen wir uns noch im Sinne des Dichters die Frage zu beantworten: wie er darauf gekommen das Weib so hoch zu stellen, ihm eine so hohe Mission zuzuschreiben, so können wir zunächst daran nicht zweifeln, dass ihn nicht der Mariencultus auf die entwickelte Vorstellung gebracht habe, sondern dass er im Gegentheile dieses Cultus als eines würdigen Gleichnisses für einen Gedanken sich bedient hat, dessen Bethätigung das ganze Dichtwerk ist. Weiter finden wir, dass Goethe den Charakter Gretchens von Haus aus so gezeichnet hat, dass Gretchen in das (wohl 60 Jahre später vom Dichter ausgeführte) Gemälde, welches die Schlusscene vor unseren erstaunten Augen entrollt, hineinpasst als Exemplification des vom Irdischen zum Ewigen hinanziehenden Ewig-Weiblichen, wie es als irdisches Wesen unter irdischen Menschen auftritt. So macht die instinctive Abneigung gegen das in Mephistopheles personificirt sich darstellende Böse einen Grund-

zug Gretchens aus, und diese Antipathie Gretchens lässt der Dichter Faust in lobender und seine Liebe in ihrem tiefsten Wesen ausdrückender Weise anerkennen, indem er ihm die Worte in den Mund legt: Du ahnungvoller Engel du! (I. Theil V. 3138), — wie denn Fausts Liebe zu Gretchen aus der Herzensunschuld, die ihm aus ihrer ganzen Erscheinung, selbst aus allen Umgebungen ihres kindlichen Aufenthaltes entgegenwehte wie Zauberduft, erwachsen ist. Als Faust zum erstenmale in Gretchens Gemache verweilte, da machte er dem Wonnegraus, der ihn überlief, in den Worten Luft (I. Theil V. 2356 u. f.):

> Natur! hier bildetest in leichten Träumen
> Den eingebornen Engel aus!

Also lässt der Dichter den Helden seiner Tragödie bei seiner ersten Liebe zum Weibe dieses auffassen als die unmittelbare Verkörperung (natürliche Erscheinung) geistiger Wesenheit: ja er lässt ihn bei der ersten Begegnung mit dem unschuldigen Mädchen die Empfindung aussprechen, dass er, der in allen Höhen und Tiefen des Lebens und der Wissenschaft erfahrene Mann, vor solchem Weibe selbst zum unwillkürlich sich hingebenden Kinde (I. Theil V. 2370 u. f.) werde:

> Und träte sie den Augenblick herein, —
> Der grosse Hans, ach wie so klein,
> Läg' hingeschmolzen ihr zu Füssen!

In alledem liegt die Anerkennung, dass das Weib in seiner ihm länger und fester anhaftenden Kindlichkeit das Menschenthum in seiner lauteren göttlichen Ursprünglichkeit treuer festhält und darstellt, als der dem unterscheidenden, nach Erkenntniss begehrenden Verstande sich frühzeitig hingebende und nachgehende Mann. Der Naturtrieb führt Mann und Weib zusammen, und wird zur Liebe veredelt und vergeistigt dadurch, dass der Mann das verlorene Paradies seiner Kindheit wiederfindet im unschuldigen Weibe, während das Weib mit kindlicher Naivetät an den ihm durch seine grössere Selbständigkeit imponirenden Mann vertrauensvoll sich hingiebt, weil es inne wird, dass es dem Mann eine Beseligung mitzutheilen vermöge, die er in sich selbst nicht findet. (Vergl. I. Theil V. 2855 u. f. und V. 3161 u. f.) Es wird also das Weib für den Mann durch die unmittelbare Gewalt der Liebe, die es diesem einflösst und entgegenbringt, zur persönlichen Erscheinung

dessen, was in dem Vorspiel im Himmel Gott der Herr dem Teufel gegenüber mit den Worten bezeichnet hat (Vorspiel im Himmel V. 86 u. f.):

> Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
> Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.

Und so zeigt sich schliesslich, dass der Chorus mysticus als solcher recht eigentlich sich bewährt, indem er mit seiner Verherrlichung des Ewig-Weiblichen das Wort Gottes, auf welches die ganze Tragödie von allem Anfange an gestellt war, durch ein würdigstes Triumphlied feiert, in welchem ahnungvoll ausgesprochen wird, dass Gott der wissende und wahrhaftige ist, und der gütige, der will, dass allen Menschen, — die so wie sie aus seiner Schöpferhand als sein Ebenbild hervorgegangen, gut sind, — geholfen werde und sie zur Erkenntniss der Wahrheit kommen (I. Tim. 2, 4); der auch nicht Gefallen hat am Tode des Gottlosen, sondern dass er sich bekehre von seinem Wesen und lebe (Ezech. 18, 23).

INDEX.

(Nach den Seitenzahlen.)

(Unter C vermisste Worte sind unter K zu suchen.)

Druck von E. Thiele in Leipzig.







